



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TRABAJO DE FIN DE GRADO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y
LETRAS

«ESTUDIO LITERARIO DE *EL SEÑOR FEUDAL* (1896), ENTRE EL MELODRAMA Y LA CRÍTICA»

Autor: MANUEL JAVIER MUÑOZ ÁLVAREZ

Tutora: Prof. Dra. MARÍA ISABEL JIMÉNEZ MORALES

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico 2017-2018
Fecha de presentación 7/6/2018

El autor declara que su trabajo es original, fruto de su exclusivo esfuerzo personal, que respeta las normas de estilo establecidas para los TFG de la titulación y que en él se han citado debidamente las fuentes utilizadas y no se incurre en ningún supuesto de mala praxis científica. Asimismo, se compromete a respetar los derechos de propiedad intelectual y explotación industrial que eventualmente pudieran corresponder al tutor.

Resumen

El nombre de Joaquín Dicenta ha pasado a la historia de nuestra literatura vinculado al drama social, género teatral que floreció a finales del siglo XIX y que se caracterizó por denunciar la precaria situación en que vivía la clase trabajadora. Su obra más conocida, *Juan José* (1895), ha eclipsado completamente el auténtico valor de un drama que compuso posteriormente: *El señor feudal* (1896). Mi investigación, por tanto, tiene por objeto llenar algunas de las múltiples lagunas que presenta el estudio de esta obra y demostrar que su componente crítico es superior al de su predecesora. Para ello, realizo un detallado análisis de diversos aspectos de *El señor feudal*: la transmisión textual, atendiendo tanto a las representaciones como a las ediciones de la obra; el título; la estructura externa e interna; las unidades dramáticas; los personajes; los temas; los símbolos y, por último, la evolución de la materia argumental del drama, analizando un relato anterior y una novela posterior escritos por Dicenta, en los que se aprecian muchos de sus elementos constitutivos.

Palabras clave: literatura española, siglo XIX, drama social, Joaquín Dicenta, *El señor feudal*.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	3
2.	EL TEATRO SOCIAL	5
3.	VIDA Y OBRA DE JOAQUÍN DICENTA	8
3.1.	BIOGRAFÍA	8
3.2.	PRODUCCIÓN DRAMÁTICA	10
4.	ANÁLISIS DE <i>EL SEÑOR FEUDAL</i>	12
4.1.	TRANSMISIÓN TEXTUAL	12
4.2.	SIGNIFICADO DEL TÍTULO	21
4.3.	ESTRUCTURA EXTERNA E INTERNA	22
4.4.	UNIDADES DRAMÁTICAS	24
4.4.1.	Unidad de acción	24
4.4.2.	Unidad de tiempo	25
4.4.3.	Unidad de lugar	26
4.5.	PERSONAJES	28
4.6.	TEMÁTICA	37
4.7.	LOS SÍMBOLOS.....	41
4.8.	PROCESO GENESÍACO	43
5.	CONCLUSIONES	46
6.	BIBLIOGRAFÍA	50
6.1.	FUENTES PRIMARIAS.....	50
6.1.1.	Ediciones de <i>El señor feudal</i>	50
6.1.2.	Reseñas y anuncios de <i>El señor feudal</i> según su aparición en la prensa.....	51
6.1.3.	Otras obras consultadas de Joaquín Dicenta	55
6.2.	BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	55
6.3.	BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS DIGITALES	58
6.4.	BASES DE DATOS.....	58

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se aborda el estudio y el análisis de *El señor feudal*, drama social de Joaquín Dicenta, estrenado el 2 de diciembre de 1896 en el Teatro de la Comedia. He de confesar que hasta que la Prof. Dra. María Isabel Jiménez Morales nos explicó a mis compañeros y a mí en qué consistía el teatro social, en la asignatura “Literatura Española: Teatro”, durante el curso académico 2016-2017, no tenía la más remota idea de quién podía ser Joaquín Dicenta. Una vez finalizadas las explicaciones, además de resultarme muy interesante esta modalidad teatral, me sorprendió muchísimo el relevante papel que desempeñó Dicenta en el teatro de finales del siglo XIX y que hoy en día, por desgracia, sea un autor prácticamente desconocido para el gran público. Cuando me dirigí a la tutora y le conté que quería que mi TFG versase sobre el teatro del XIX, me sugirió que *El señor feudal* podría ser un buen tema. Entonces, siguiendo su recomendación, leí el drama. Leerlo no fue complicado; desde las primeras páginas, captó todo mi interés y mi atención. No era la primera obra que leía de Dicenta, pues *Juan José* constituía una de las lecturas propuestas en el temario de la citada asignatura, pero me pareció que el componente crítico de *El señor feudal* era mucho mayor. Tras comprobar en las bases de datos citadas en la bibliografía que el drama apenas había sido estudiado por los críticos, finalmente decidí que mi TFG tenía que tratar sobre este tema.

Para el análisis del drama dicentiano, he dividido mi trabajo en cinco grandes apartados, siendo el primero de ellos la presente introducción. En el segundo explico el género del teatro social, mientras que en el tercero abordo la vida y la producción dramática de Joaquín Dicenta. En ninguno he pretendido efectuar un estudio pormenorizado, sino que mi intención ha sido simplemente poner en antecedentes a los miembros del tribunal, aunque no por este motivo he puesto menos empeño en su preparación.

El cuarto apartado es el más importante y extenso, puesto que en él analizo en profundidad *El señor feudal*. Empiezo estableciendo la transmisión textual del drama, que atiende a dos aspectos: el estreno y las subsiguientes representaciones de la obra y las diferentes ediciones que tuvo. Para lo primero, he recurrido a la valiosísima información ofrecida por las hemerotecas digitales de la Biblioteca Nacional, de *ABC*, de *La Vanguardia* y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, revisando toda la prensa nacional desde 1896 hasta casi

la actualidad. De hecho, el material encontrado ha resultado ser tan abundante que he limitado su exposición. Para lo segundo, han sido herramientas imprescindibles el catálogo de la Biblioteca Nacional, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, la Red de Bibliotecas y Archivos del CSIC, el *Catálogo de obras de teatro español del siglo XX* editado por la Fundación Juan March y el *Manual del librero hispanoamericano* de Antonio Palau y Dulcet.

Seguidamente, explico el significado del título, la estructura externa e interna del drama, el tratamiento de las tres unidades dramáticas, los personajes que intervienen, los temas y los símbolos empleados y, por último, la transformación de la materia argumental de *El señor feudal*, analizando otras piezas de Dicenta: un relato anterior que sirvió como germen de la obra de teatro y una novela posterior en la que todavía seguían presentes muchos de sus elementos constitutivos. Como he apuntado antes, es escasa la bibliografía acerca de este drama; no obstante, en la elaboración de este trabajo han sido fundamentales *Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*, de Leticia McGrath, y *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, de Jaime Mas Ferrer.

Como broche final del trabajo, el quinto apartado sintetiza los aspectos claves del análisis, recopilados en las Conclusiones, y en el sexto recojo toda la bibliografía empleada, haciendo una necesaria distinción entre fuentes primarias (ediciones, reseñas y noticias de *El señor feudal*, así como otras obras de Dicenta) y bibliografía consultada, donde incluyo tanto recursos digitales como en papel.

He de aclarar que todas las citas que haga de *El señor feudal* a lo largo del trabajo se basarán en la primera edición, publicada en Madrid, en 1896, por la imprenta de R. Velasco. Asimismo, es importante resaltar que, de acuerdo con las normas de la última *Ortografía* de la Real Academia Española, he actualizado las citas, aunque siempre respetando la particular fonética empleada por los personajes del drama, pues supone uno de los elementos más característicos de la obra.

Para finalizar este apartado, quisiera agradecer a mi tutora, la Dra. María Isabel Jiménez Morales, no solo que aceptara tutorizar mi TFG, sino también su inestimable ayuda, sin la cual, la composición de este trabajo no habría sido posible. Su constante supervisión, sus útiles consejos, su rigurosa manera de trabajar y los ánimos que me ha dado han sido indispensables para que este trabajo saliera adelante. Desde luego, los conocimientos y los valores que me ha transmitido han sido una de las más valiosas lecciones que he aprendido mientras elaboraba este modesto análisis.

2. EL TEATRO SOCIAL

Francisco García Pavón distingue tres fases o tendencias dentro de la dramaturgia social¹: en primer lugar, el teatro social revolucionario (1895-1936); en segundo, una etapa intermedia (1936-1939) y, finalmente, el teatro social de posguerra (desde 1939). Dejo fuera de la clasificación el teatro contrarrevolucionario de las ideologías más conservadoras, por poseer un carácter “esencialmente político, ya que sus propósitos son de réplica y contraofensiva, sin oferta de nuevas soluciones adecuadas”². En el presente trabajo atenderé a la primera fase, dado que el autor de *El señor feudal* pertenece a ella.

Como punto de partida para esta cuestión, deberíamos plantearnos qué se entiende exactamente por drama social³. García Pavón afirma que, en general, el teatro social está compuesto por

aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; en el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de manera tácita o expresa y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección⁴.

Dicho de otro modo, en el teatro social, “como concepto o como sentimiento, se dramatiza la *lucha de clases*”⁵. Sin embargo, en nuestro país adquiere un cariz diferente. Como comenta Antonio Fernández Insuela, el objetivo de estos dramaturgos era la difusión de sus ideas entre el mayor número de personas, para así conseguir mejorar la precaria situación de vida del proletariado español; por esta razón, los autores del teatro social se verían obligados a incluir como reclamo en sus obras elementos que satisficieran el gusto del público mayoritario: en primer lugar, el empleo de recursos melodramáticos o folletinescos; en segundo lugar, la falta de rebeldía en los personajes femeninos y la supervivencia del desfasado concepto del honor y, por último, la escasez

¹ *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.

² *Ibidem*, pág. 99.

³ David T. Gies ha apuntado la disparidad terminológica existente entre los críticos para referirse a este tipo de teatro, pues emplean diferentes etiquetas: “drama social”, “drama socialista”, “drama realista” o “drama naturalista”. Vid. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, pág. 432.

⁴ *Op., cit.*, pág. 18.

⁵ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, pág. 60.

de novedades formales⁶. Estas tres exigencias explicarían las particularidades de los dramas sociales autóctonos.

Por este motivo, Fernández Insuela ha propuesto una nueva definición del drama social de preguerra, atendiendo al peso que el melodrama ejerce sobre él, y, en este sentido, dice que el género “presenta la lucha de clases, bien sea como tema único y tratado desde una perspectiva ideológica o política, bien sea mediante la incorporación complementaria de contenidos melodramáticos o sentimentales”⁷.

A lo largo de todo el siglo XIX se ha ido forjando en nuestro país un clima social y literario propicio para el surgimiento de este nuevo subgénero dramático, como ha estudiado David T. Gies⁸. A partir de los años cincuenta de dicha centuria, en la escena irrumpirán una serie de dramaturgos, como Sixto Sáenz de la Cámara o Fernando Garrido, que empiezan a abordar la cuestión social en sus composiciones. No obstante, estos autores seguían acudiendo a personajes, temas y recursos idiosincráticos de los dramas románticos que habían aparecido, aproximadamente, dos décadas atrás. Pese a todo, no hay que despreciar su labor, pues sirvió para allanar el camino que años después recorrerían Joaquín Dicenta, Ángel Guimerá y otros.

Pero este tipo de teatro⁹ no fue el único que influyó en el nacimiento y en la consolidación del drama social español, los dramaturgos europeos renovadores también tuvieron un papel destacado en esta misión¹⁰. Recordemos que, durante los últimos años de la centuria, algunas obras de Henrik Ibsen (*Casa de muñecas*, *Los aparecidos*), Björn Björnson (*La senda de Dios*) y Gerhart Hauptmann (*Los tejedores*) fueron leídas y representadas en nuestro país¹¹. Por tanto, el drama social no aparece de la nada a finales del siglo XIX, sino que continúa una senda que tanto nuestros propios dramaturgos como otros foráneos empezaron a trazar previamente.

Se ha convertido en costumbre afirmar que el drama social florece en España la noche del 29 de octubre de 1895, en el Teatro de la Comedia, con el estreno de la

⁶ Antonio Fernández Insuela, “Galdós y el drama social”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, pág. 2013.

⁷ Antonio Fernández Insuela, “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo*, nº 2 (1997), págs. 16-17.

⁸ La siguiente información acerca de este teatro la he extraído de David T. Gies, *op. cit.*, págs. 433-450.

⁹ Para un análisis pormenorizado de este teatro, llamado “teatro político”, *vid.* el trabajo de Jesús Rubio Jiménez, “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 14 (1989), págs. 129-140.

¹⁰ Iris Fernández Muñiz, “La España Moderna y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español”, *Cartas Hispánicas*, nº 6 (2016), pág. 3.

¹¹ Jaime Mas Ferrer, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1978, pág. 106.

aplaudidísima obra de Joaquín Dicenta, *Juan José*. No obstante, no toda la crítica coincide en considerar *Juan José* como padre de las piezas sociales; algunos estudiosos creen que el primer espécimen de este género es *El pan del pobre*, la adaptación de *Los tejedores* de Hauptmann que, a petición de Echegaray, llevaron a cabo José Francos Rodríguez y Félix González Llana y que estrenaron el 14 de diciembre de 1894 en el Teatro de Novedades¹². Que el auténtico papel y valor que la adaptación de la pieza hauptmanniana tuvo en nuestro teatro finisecular quedase eclipsado se debería, sin duda alguna, al enorme éxito cosechado por *Juan José*¹³. La utilización de la obra más conocida de Dicenta por parte de determinados grupos ideológicos le proporcionó el carácter de modelo con el que finalmente pasaría a la historia literaria. En este sentido, recordemos, por ejemplo, que el novelista Eduardo Zamacois propuso celebrar cada Primero de Mayo con una representación de *Juan José*¹⁴. Por esta exaltación ideológica es considerada como el primer y el máximo exponente del teatro social. Sin embargo, la enemistad entre Juan José (el obrero) y Paco (el patrono) está motivada por un enfrentamiento pasional y no ideológico¹⁵, por eso son cada vez más los estudiosos que consideran que *Juan José* es un melodrama con tintes sociales¹⁶.

Coincido con aquellos que defienden que, a pesar de no ser una obra original, la adaptación de Francos Rodríguez y González Llana inaugura el teatro social en nuestro país, puesto que el contenido crítico de *Juan José* se va disipando paulatinamente con el desarrollo de la acción, hasta el punto de ser por completo devorado por la trama pasional del drama. Habrá que esperar hasta *El señor feudal* para que Dicenta componga una obra en la que la relevancia del aspecto crítico-social no se vea mermada por ninguna otra cuestión temática, como explicaré en las siguientes páginas.

Con independencia de la obra que se tome como inicio del teatro social, lo cierto es que este género floreció en nuestro país prácticamente al mismo tiempo que en el resto de Europa¹⁷. Mientras que buena parte de los dramaturgos posteriores a Dicenta y Guimerá continuaron transitando las rutas delimitadas con anterioridad, otros optaron por renovar esta tendencia teatral al introducir pequeñas modificaciones en sus dramas.

¹² Antonio Fernández Insuela, "Sobre el nacimiento del teatro social", *art. cit.*, pág. 19.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Emilio Peral Vega, "Entre denuncia y melodrama: *Juan José* y el teatro social de Joaquín Dicenta", *Revista de Literatura*, vol. LXX, nº 139 (2008), págs. 79-80.

¹⁵ Antonio Fernández Insuela, "Sobre el nacimiento del teatro social", *art. cit.*, pág. 18.

¹⁶ Emilio Peral Vega, *art. cit.*, pág. 70.

¹⁷ García Pavón, *op. cit.*, págs. 19-20.

Me refiero a José Fola Igúrbide, Federico Oliver, Marcelino Domingo, Francisco de Viu, José López Pinillos y Julián G. Gorkin¹⁸.

3. VIDA Y OBRA DE JOAQUÍN DICENTA

3.1. BIOGRAFÍA

La biografía de Joaquín Dicenta ha sido una cuestión ampliamente tratada por los estudiosos del dramaturgo. En este sentido, son muy valiosos los trabajos de Andrés González Blanco¹⁹, de Jaime Mas Ferrer²⁰ y de Leticia McGrath²¹. Teniendo en cuenta esto, y dado que su vida no constituye el objeto principal del presente estudio, la abordaré de una manera breve. Como aclara McGrath, para reconstruir la biografía de Dicenta, hay que manejar con mucho cuidado las investigaciones de los otros estudiosos ya citados, pues ninguna está exenta de errores, sobre todo, la parte que atañe a su infancia²².

Joaquín Dicenta Benedicto nació el 3 de febrero de 1963 en Calatayud, de manera accidental, puesto que, debido a las responsabilidades exigidas por el cargo militar de su padre, Manuel Dicenta, su familia se estaba trasladando de Alicante a Vitoria²³. Sus primeros años fueron “una excursión geográfica a través de las provincias de España”²⁴: de Vitoria a Madrid, y de allí a Alicante de nuevo, en busca de una cura para el padre, que, como consecuencia de un traumatismo craneal que sufrió cuando luchaba en la Guerra Carlista, era mentalmente inestable²⁵. La temprana muerte de Manuel Dicenta marcaría la personalidad del futuro dramaturgo, ya que crecerá sin disciplina paterna y con un gran apego por su madre, Tomasa Benedicto²⁶.

Una vez obtuvo el título de bachillerato, su madre y él se trasladaron a Madrid. En 1878, Dicenta ingresó en la Academia de Artillería de Segovia, pero su espíritu rebelde y carente de disciplina le costó su expulsión²⁷. Tras su fugaz experiencia castrense, inicia su etapa universitaria, igual de breve que la anterior: se matriculó en Derecho y

¹⁸ *Ibidem*, págs. 64-94.

¹⁹ *Vid. Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Editorial Cervantes, 1917, págs. 205-294.

²⁰ *Vid. Op. cit.*, págs. 13-38.

²¹ *Vid. Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 24-49.

²² *Ibidem*, pág. 25.

²³ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 13.

²⁴ Andrés González Blanco, *op. cit.*, pág. 208.

²⁵ Leslie McGrath, *op. cit.*, pág. 24.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Demetrio Estébanez Calderón, “Joaquín Dicenta Benedicto”, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, vol. XVI, pág. 264.

Medicina, pero no logró finalizar ninguna de las dos carreras²⁸. Entonces se independizó de su madre, desempeñó diversos oficios y, finalmente, se adentró en el ambiente bohemio y literario madrileño, de donde surgió su fama de bebedor y mujeriego, una imagen que él mismo se encargó de alimentar²⁹.

En el año 1887, inicia su larga carrera como dramaturgo, al estrenar su primera obra dramática, *El suicidio de Werther*, en el Teatro de la Princesa, por la compañía Calvo-Vico: “Dicenta había rodado por los teatros con el drama bajo el brazo sin conseguir estrenarlo, bregando con cómicos impertinentes y empresarios infatuados, que le contestaban con desplantes o con evasivas”³⁰. Viendo la dificultad que estaba teniendo para estrenar su obra, decidió tirar la toalla; sin embargo, su madre no se dio por vencida: se presentó con el drama de su hijo ante Manuel Tamayo y Baus para pedirle que lo leyera. Algunas semanas después, el célebre dramaturgo llamaba a la puerta de Dicenta³¹.

Nuestro autor colaboró en una gran variedad de periódicos (*La Piqueta*, *El Motín*, *La Avispa*, *La Opinión*, *La Lucha*, *El Radical*, *La Gaceta*, etc.), todos ellos caracterizados por la oposición al Gobierno y por su corto período de actividad, escribiendo sobre la injusta situación de las clases sociales más bajas³². Pero su actividad periodística no se limitó a escribir artículos, sino que en 1895 decide fundar *La Democracia Social*³³, su propio periódico, el que lee el personaje de Perico en la escena primera de su obra más sonada, *Juan José*, estrenada ese mismo año.

En el terreno amoroso, hay que destacar dos episodios muy importantes³⁴. El primero, que tendrá enormes repercusiones en su producción dramática, es su fracasado matrimonio con Purificación de Orduña, proveniente de una familia burguesa, que tan solo durará seis meses. El segundo, sucedido después de este, es su unión con Amparito Triana, gitana que conoció en los barrios bajos de Madrid, sin la cual *Juan José* no habría visto la luz.

Es importante señalar también en su biografía la participación de Dicenta

²⁸ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 18.

²⁹ Demetrio Estébanez Calderón, *art. cit.*, pág. 264.

³⁰ Andrés González Blanco, *op. cit.*, pág. 212.

³¹ Leslie McGrath, *op. cit.*, pág. 31.

³² *Ibidem*, pág. 28.

³³ Demetrio Estébanez Calderón, *art. cit.*, pág. 264.

³⁴ La información de las relaciones amorosas del dramaturgo aragonés la extraigo de Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, págs. 24-28.

en la creación de la Sociedad de Autores Españoles, para dar a la profesión de escritor la honradez, estabilidad y un mínimo de garantías que le protegieran de la explotación. En aquellos años la profesión de escritor era la más deleznable e insegura de cuantas existían. [...] El escritor entonces se veía sometido a la explotación por los individuos sin escrúpulos que compraban los derechos de representación por una mísera cantidad, aprovechando la fugacidad de un instante, de un éxito, etc., y que el escritor por su peculiar forma de vida tenía que aceptar por hallarse siempre en continua necesidad³⁵.

En este breve repaso de la vida de Dicenta, no puede faltar una mención a sus varias incursiones en el terreno de la política: “Dicenta se presentó en la candidatura republicano-socialista al Ayuntamiento de Madrid, en 1909; como concejal, elaboró un *Informe sobre la reorganización de la Enseñanza Municipal de Madrid* (1910)”³⁶.

El 21 de febrero de 1917, a las tres de la mañana, en Alicante, la corta vida de Dicenta llegaba a su fin. Falleció con tan solo 53 años, debido a una enfermedad causada por una vida repleta de excesos³⁷. González Blanco recoge una conversación que Dicenta mantuvo con su médico días antes de su muerte, en la que el dramaturgo le decía: “Cónstele a usted que ha llegado mi fin y que muero fuera de toda confesión religiosa, manteniendo mis ideales y mirando cara a cara a la muerte, ya que me he jugado la vida con energía y rapidez”³⁸.

3.2. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

Aunque Joaquín Dicenta es recordado en la historia de la literatura española por su dedicación al teatro, su labor como escritor no se circunscribe única y exclusivamente al género dramático, sino que los abarca casi todos, desde la novela hasta la poesía, pasando por el cuento, la traducción y el artículo periodístico. Pero lo que aquí nos interesa realmente es su producción dramática. El teatro de Joaquín Dicenta también ha sido estudiado por un buen número de investigadores. En las líneas siguientes propondré brevemente una clasificación de su dramaturgia en base a la que

³⁵ *Ibidem*, pág. 32.

³⁶ Demetrio Estébanez Calderón, *art. cit.*, pág. 266. El *Informe* elaborado por Dicenta se encuentra en línea; puede consultarse en: http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/24149/ia_121.pdf.

³⁷ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, págs. 35-36.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 278.

establece Jaime Mas Ferrer³⁹. En líneas generales, el teatro de Joaquín Dicenta atraviesa las siguientes etapas:

1. Obras posrománticas en verso, en las que se aprecia el influjo de Echegaray: *El suicidio de Werther* (1888), *Honra y vida* (1888), *La mejor ley* (1889) e *Irresponsables* (1890).
2. *Luciano* (1894) supone un cambio de rumbo drástico en su manera de hacer teatro: ahora se decantará por la prosa y por el cultivo de temas más realistas.
3. Producción social. Son cuatro los títulos que, tradicionalmente, se han adscrito a esta tendencia: *Juan José* (1895), *El señor feudal* (1896), *Aurora* (1902) y *Daniel* (1907). Aquí me separo de la opinión de Mas Ferrer y coincido con la de Emilio Peral Vega, porque solo *El señor feudal* y *Daniel* escenificarían la lucha de clases, mientras que las otras dos, más que dramas sociales, serían melodramas que abordan la cuestión social en segundo plano⁴⁰.
4. Obras que imitaban el teatro benaventino: *Amor de artistas* (1906), *Lorenza* (1907) y *El crimen de ayer* (1908).
5. *Sobrevivirse* (1913), su vuelta a la escena tras un corto distanciamiento.
6. *El lobo* (1913), último drama, de fondo naturalista y de débil estructura.
7. De forma simultánea a estas etapas, compone, individual o conjuntamente, piezas para el teatro musical: *El Duque de Gandía* (1894), *Curro Vargas* (1898), *La cortijera* (1901), *Raimundo Lulio* (1902), etc.

Por último, hay que llamar la atención sobre un hecho destacado en su producción literaria, y es que, como bien indica Fernández Insuela, Dicenta usa sus cuentos para crear sus piezas teatrales, y a partir de estas compone sus novelas: por ejemplo, “Un divorcio” (1893) sería el embrión de *Luciano*; el ambiente de *Lorenza* es el mismo que el de su novela *Rebeldía* (1910) y “El crimen de ayer” (1893) es el antecedente de su drama homónimo⁴¹. En el caso que nos ocupa, como analizaré con detenimiento después, Leticia McGrath señala que su cuento “El desquite” (1893) servirá de fuente para *El señor feudal*, y el drama inspirará, a su vez, la novela *Los bárbaros* (1912)⁴². En síntesis, en la “repetición de temas e historias en sus relatos y sus textos teatrales

³⁹ Vid. Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, págs. 73-101. No obstante, si se desea conocer otras opiniones, recomiendo consultar David T. Gies, *op. cit.*, págs. 453-461 y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011, págs. 362-365.

⁴⁰ *Art. cit.*, pág. 70.

⁴¹ “Galdós y el drama social”, *op. cit.*, pág. 2017.

⁴² *Op. cit.*, pág. 113.

podemos ver un signo de la coherencia del mundo ideológico de Dicenta, pero, también, una cierta limitación de las fuentes de inspiración para su teatro”⁴³.

4. ANÁLISIS DE *EL SEÑOR FEUDAL*

4.1. TRANSMISIÓN TEXTUAL

La transmisión textual de *El señor feudal* ha sido una cuestión que ha pasado desapercibida para la mayor parte de la crítica. Los muchos estudiosos de Joaquín Dicenta y los pocos de *El señor feudal* se han limitado a recoger la recepción del estreno del drama, el 2 de diciembre de 1896, señalando siempre que no estuvo a la altura de *Juan José*, sin reparar en el proceso de escritura ni en la suerte que corrió tras su primera representación. Por este motivo, en este apartado intentaré llenar algunas de las múltiples lagunas que presenta su transmisión textual. Para acometer esta tarea he recurrido, principalmente, a las hemerotecas digitales de la Biblioteca Nacional, ABC, *La Vanguardia* y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

La primera noticia que encuentro sobre la obra data del 10 de julio de 1896⁴⁴, casi cinco meses antes de su estreno, donde se nos informa de la llegada de Joaquín Dicenta y del también escritor Manuel Paso a Palma de Mallorca y se anuncia que el primero va a escribir una pieza para el actor Mario Emilio López Chaves⁴⁵ titulada *El señor feudal*. Dicenta se encontraba allí porque acompañaba a Paso, que había sido invitado a las islas por el director de *El Heraldo de Baleares*⁴⁶. El 20 de septiembre, todavía en las Islas Baleares, lee Dicenta el primer acto de *El señor feudal* en un banquete al que asistieron escritores locales⁴⁷. El 3 de octubre el autor ya habría terminado el primer acto y estaría acabando el segundo⁴⁸. En esa fecha también se anuncia la obra entre los próximos

⁴³ Cfr. Antonio Fernández Insuela, “Galdós y el drama social”, *op. cit.*, pág. 2017.

⁴⁴ Ver *Filemón* [seud. de Juan Tomás y Salvany], “Dicenta y Paso”, *El Liberal*, Madrid, 10-julio-1896, pág. 2.

⁴⁵ Más conocido por su nombre artístico, Emilio Mario (Granada, 1838 – Madrid, 1899). Dirigió el Teatro de la Comedia desde 1874. Su repertorio incluía obras de tendencia clasicista, sobre todo de Leandro Fernández de Moratín y Manuel Bretón de los Herreros. Siempre cuidó minuciosamente la puesta en escena y trató de modernizar el teatro español importando obras extranjeras. Información extraída de Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pág. 441. He prestado atención a su figura, por tratarse del director de la compañía que estrenará en 1896 *El señor feudal*.

⁴⁶ Dato aportado por Juana Rubio Murillo, *La obra poética de Manuel Paso Cano (1864-1901)*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 2013, pág. 71.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *ESE* [seud. de Enrique Sepúlveda y Planter], “Madrid teatral”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-octubre-1896, pág. 1.

estrenos del Teatro de la Comedia⁴⁹. Este teatro, localizado en la madrileña calle del Príncipe, comenzó su actividad amparando obras del género chico, pero las necesidades económicas hicieron que paulatinamente derivara al género grande⁵⁰. Cuatro días después, el 7 de octubre, Dicenta tan solo tendría que ultimar las dos o tres escenas finales de su drama⁵¹. La tarde del 3 de noviembre Dicenta leyó en el Teatro de la Comedia los actos I y II de *El señor feudal*, que deleitaron a cuantos asistieron al coliseo⁵². Para el día 15 de noviembre la compañía estaría inmersa en los ensayos de la pieza⁵³ y dos días después Dicenta habría entregado al fin el último acto de su obra⁵⁴. Pepe Cobos habla de un posible aplazamiento (que finalmente no se llevó a cabo) del estreno de *El señor feudal*, del 2 al 8 de diciembre, sin especificar las razones que lo motivarían⁵⁵. Además, parece que o bien ha asistido a uno de los ensayos o bien ha leído el drama, porque afirma que “la última producción de Dicenta es hermosísima”⁵⁶. En la tarde del 30 de noviembre tuvo lugar el ensayo general del drama⁵⁷ y en la del 1 de diciembre “ya habían sido encargadas todas las localidades en contaduría”⁵⁸. El público aguardaba con mucha expectación el estreno del drama, que se había convertido en un tema de conversación frecuente en los círculos literarios del momento, y se esperaba que cosechase un gran éxito, porque había gustado a los actores, a los amigos del escritor y a todos aquellos que tuvieron la oportunidad de asistir a los ensayos⁵⁹.

El miércoles 2 de diciembre por fin se estrenó *El señor feudal* de la mano de la compañía de Emilio Mario. Los actores que encarnaron a los personajes protagonistas, los hermanos Jaime y Juana, fueron Emilio Thuillier⁶⁰ y Carmen Cobeña⁶¹

⁴⁹ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 3-octubre-1896, pág. 4.

⁵⁰ Francisca Íñiguez Barrena, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pág. 123.

⁵¹ “Noticias y sucesos”, *La Justicia*, Madrid, 7-octubre-1896, pág. 2.

⁵² “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 4-noviembre-1896, pág. 3.

⁵³ “Señores cómicos”, *Militares y Paisanos*, Madrid, 15-noviembre-1896, pág. 3.

⁵⁴ “Noticias de espectáculos”, *El País*, Madrid, 19-noviembre-1896, pág. 3.

⁵⁵ “Crónica”, *Militares y Paisanos*, Madrid, 29-noviembre-1896, pág. 1.

⁵⁶ Pepe Cobos, *ibidem*.

⁵⁷ “Teatros”, *El Correo Militar*, Madrid, 1-diciembre-1896, pág. 3.

⁵⁸ *Joshemary* [seud. de Eugenio Sagarzazu], “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, Madrid, 2-diciembre-1896, pág. 4.

⁵⁹ *ESE* [seud. de Enrique Sepúlveda y Planter], “*El señor feudal*”, *La Correspondencia de España*, 2-diciembre-1896, pág. 1.

⁶⁰ Emilio Thuillier (Málaga, 1866 – Madrid, 1940) inició su dilatada carrera artística en las tablas del Teatro de Novedades, y más adelante trabajó en el de la Comedia, donde brilló interpretando a galanes. Su nombradía la obtuvo de sus grandes actuaciones en, por citar solo algunos, *Mariana*, *Realidad*, *Doña Perfecta*, *Juan José*, *Hamlet*, *Otelo* o *Cyrano*. Trabajó también en la compañía de Emilio Mario, de Guerrero-Mendoza, y acabó creando la suya propia. Para esta breve biografía he recurrido a Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *op. cit.*, pág. 687.

respectivamente, quienes eran en ese momento los actores principales del Teatro de la Comedia⁶².



Fotografía de Emilio Thuillier y Carmen Cobeña representando la escena XII del acto II de *El señor feudal*⁶³

El resto del elenco principal lo componían los siguientes actores: José Vallés, como el Sr. Roque; Agapito Cuevas, como Carlos; Emilio Mario, como el Marqués de Atienza; Nieves Suárez, como María; Leopoldo Valentín, como el tío Juan; Juan Balaguer, como Blas, y María Cancio, como Petra.

Son varios los medios que narran cómo se desarrolló el estreno: *La Época*, *La Iberia*, *El Liberal* y *El País*⁶⁴. Todos ellos coinciden en señalar que el autor, reclamado por una gran ovación, salió varias veces a escena (entre cuatro y siete) al final de cada

⁶¹ Carmen Cobeña (Madrid, 1869 – 1963) comenzó su andadura teatral de manera profesional con la compañía de Rafael Calvo, de quien aprendió a interpretar de manera apasionada. Gracias a Emilio Mario aprendería la contención característica del teatro moderno. Entre sus trabajos, destaco su participación en *El nido ajeno* y *Señora ama*, así como en piezas echegarayescas. Se retiró en 1926, aunque regresaría a los escenarios en 1944 para actuar en *Abuela y nieta*, de Benavente. Los datos biográficos los he extraído de *Ibidem*, pág. 166.

⁶² Vid. Eugénie Sancha Fernández, *El Teatro de la Comedia de Madrid (1875-1915): su historia y reconstrucción de la cartelera*, Madrid, UNED, Tesis doctoral, 2015, págs. 1735

⁶³ Fotografía tomada por M. Franzen. Se encuentra en Luis Gabaldón, “*El señor feudal*”, *Blanco y Negro*, Madrid, 19-diciembre-1896, pág. 8. Las fotografías que reproduzco no son exactamente las que se encuentran en la hemeroteca del ABC, dado que en la base de datos las páginas tenían una marca de agua que impedía apreciar la imagen con nitidez. Por este motivo contacté con el periódico y muy amablemente me facilitaron los archivos sin la referida marca. Para evitar notas redundantes, indico que las restantes fotografías de este TFG proceden de la misma fuente (págs. 7-8).

⁶⁴ Cfr. C. F. S., “Veladas teatrales”, *La Época*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 2; “*El señor feudal*”, *La Iberia*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 2; “*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 3 y A. J. Pereira, “Los teatros”, *El País*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 3.

acto. No obstante, hay quien cree que el público verdaderamente “aplaude a Dicenta, no a *El señor feudal*”⁶⁵.

El drama de Dicenta suscitó opiniones contradictorias: algunas, las que menos, favorables y otras, las que más, negativas. Luis Taboada recoge con tono cómico el sentir de parte de los espectadores que acudieron al estreno:

Con motivo del estreno de *El señor feudal*, he visto en el vestíbulo de la Comedia gran número de maletas que ponían al autor del drama de oro y azul.

A uno no le gustaba la obra por “inmoral”, a otro por “anarquista”, a otro por “lánguida” y a otro por “artificiosa”, y ninguno de los expresados maletas decía una sola palabra con sentido común⁶⁶.

Sobre estos “maletas” dirá más adelante que se reúnen todos en los estrenos “para emitir su opinión y hacer gala de sus conocimientos. Parece como si el triunfo de un autor dramático les fuese a quitar a ellos el panecillo de todos los días” (pág. 2).

En una carta escrita por Miguel de Unamuno el 1 de diciembre dice al respecto de la obra lo que sigue:

Ayer me di el primer baño de charco. Estuve en el ensayo general de la obra de Dicenta, que se estrenará mañana, *El señor feudal*, teatro teatral, y lo que es peor, inmoral e irreligioso. Todo lo peor de la burguesía trasladado al pueblo, y en [lugar] de elevado ideal cristiano tono de odio, de rencor, de envidia. Llamen por ahí socialismo a una de las cosas más repugnantes que conozco⁶⁷.

Clarín señaló que “algunos advierten a Dicenta que se expone a seguir las huellas de J. Ohnet...”⁶⁸. Jorge Ohnet fue un novelista francés que tuvo un buen éxito comercial, pero que no contó con el beneplácito de la crítica⁶⁹. De este modo, quienes comparasen a Dicenta con el escritor francés, lo que insinuarían es que *El señor feudal* es una pieza mediocre compuesta únicamente con ánimo de lucro. Otros encuentran

⁶⁵ “*El señor feudal*”, *El Liberal*, art. cit., pág. 3.

⁶⁶ “De todo un poco”, *Madrid Cómico*, Madrid, 5-diciembre-1896, pág. 2.

⁶⁷ Sergio Fernández Larraín, *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1965, pág. 246. Citado en Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 28.

⁶⁸ “Palique”, *Madrid Cómico*, Madrid, 12-diciembre-1896, pág. 3.

⁶⁹ Gabriel Alomar, “En la muerte de Jorge Ohnet”, *El Imparcial*, Madrid, 13-mayo-1918, pág. 3.

similitudes entre *Le grand Marnière*, novela de Ohnet, y *El señor feudal*⁷⁰, aunque los desenlaces son totalmente distintos⁷¹.

Por su parte, José Yruela cree que la grandeza de *Juan José* ha empequeñecido a *El señor feudal*:

A Dicenta *le perjudica* mucho, muchísimo, haber empezado su carrera dramática estrenando *El suicidio de Werther*, y, casi a continuación su hermoso drama *Juan José*. La deducción de lo que digo es bien fácil. Como todos esperamos de los hombres de talento como Dicenta que aquel vaya en progresión ascendente, cuando dichos escritores han producido obras cual las que últimamente he nombrado, para las sucesivas se esperan siempre maravillas. De aquí el fracaso, aunque la obra última merezca quizá mejor suerte de la que ha tenido⁷².

Eugenio Prat y Gil afirma que no es una obra mala, pese a ser inferior a *Juan José*: “Otro éxito ha sido el drama de Dicenta *El señor feudal*, que revela el gran talento del autor, que no desmerece, aunque no le iguale, del *Juan José*, una de las mejores producciones del teatro moderno”⁷³. Mariano de Cavia opina que “si Dicenta no ha puesto en el *drama* todas las facultades que tenía acreditadas de antes, en el *símbolo* ha acreditado poseer el triple y augusto don del poeta: sentir hondo, pensar alto y hablar claro”⁷⁴. Entiende que el símbolo de la obra es su planteamiento social y moral. Alejandro Sawa cree que “después del *Juan José*, la gente acude a vitalizarse con el gran aire humano de *El señor feudal*. Ahí, como en todas las obras de Dicenta, sobra oxígeno”⁷⁵. Considera que ambas obras son “altezas de realengo”. Para él, *Juan José* es el padre y *El señor feudal* el hijo, lo que no quiera decir que esta última sea peor, pues no por ello “es menos gallardo el obrero trágico de *El señor feudal* que el de *Juan José*”.

Ante aquellos que insistentemente comparan *El señor feudal* con *Juan José*, Luis Gabaldón dirá en *Blanco y Negro* lo siguiente:

Que la obra no es un *Juan José*, dicen.

⁷⁰ “*El señor feudal*”, *La Dinastía*, Barcelona, 4-diciembre-1896, pág. 2. Se refiere equivocadamente a la novela de Ohnet como “*Le grand monier*”.

⁷¹ Leticia McGrath, *op. cit.* pág. 121.

⁷² “Sección postal”, *El Ateneo. Revista Decenal*, Alicante, 10-diciembre-1896, pág. 306.

⁷³ “Crónica teatral”, *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, 7-diciembre-1896, pág. 8.

⁷⁴ “Acerca de *El señor feudal*”, *El Imparcial*, Madrid, 7-diciembre-1896, pág. 1.

⁷⁵ “A Dicenta. Mi brindis”, *El Liberal*, 16-diciembre-1896, pág. 2.

¡Naturalmente! ¿Cómo ha de serlo, si el ambiente en que se mueven los personajes de *El señor feudal* es distinto, si sus pasiones, si sus sentimientos son otros, si es otra la tendencia y el procedimiento?

Y querer medir un éxito por otro, es empresa imposible⁷⁶.

Sobre la puesta en escena, la crítica ha valorado muy favorablemente la calidad interpretativa de los actores:

Los intérpretes de *El señor feudal* esmeráronse todos en el desempeño de la obra: lo mismo la Srta. Cobeña, que estuvo inspirada como nunca lo ha estado y que ganó en buena lid los aplausos con que el público premió su notable trabajo en varias ocasiones, que los Sres. Thuillier, Mario y Vallés; de igual modo la Srta. Suárez y el Sr. Cuevas, que encargado anoche de interpretar un papel muy difícil demostró que es, sin género alguno de dudas, un actor muy bueno, que el Sr. Balaguer, graciosísimo, como siempre, la Sra. Cancio y el Sr. Valentín⁷⁷.

Eugénie Sancha Fernández afirma que la escenografía de *El señor feudal* es un buen caso de verismo. Emilio Mario, por ejemplo, quiso insuflar más vida a dos obreros que en el primer acto del drama comían en silencio mientras dos personajes interactuaban, haciendo que rieran, que levantaran sus vasos y que partieran pan⁷⁸. Sin embargo, no todo fueron aciertos. Ricardo Blasco ha señalado la falta de decoro en la indumentaria del personaje de Petra:

Por cierto que aunque en el drama [María Cancio] representa una pobre moza de granja, debe tener algunos *posibles*, si se juzga por la espléndida sortija que adorna uno de sus dedos. Singular empeño es este, que hemos notado en muchos actores, y una buena dirección de escena no debiera tolerar, de no separarse sus joyas, por humilde que sea el papel que les repartieron⁷⁹.

La obra estuvo veintiún días en cartelera, del 2 al 22 de diciembre. El 15 de diciembre se celebró en el restaurante del café Inglés un almuerzo en honor a la última

⁷⁶ *Art. cit.*, pág. 7.

⁷⁷ C. F. S., “Veladas teatrales”, *art. cit.*, pág. 2.

⁷⁸ *Op. cit.*, pág. 1686.

⁷⁹ *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 2.

pieza de Joaquín Dicenta al que asistieron periodistas, literatos y actores amigos del autor⁸⁰. El menú lo componían platos cuyos nombres aludían a algunas de sus obras:

Spoliarium de ostras.
Entremeses *De la Batalla*.
Tortilla a lo *Señor feudal*.
Solomillo de *Irresponsables*.
Mayonesa de *Luciano*.
Menestra a lo *Juan José*.
Pavipollo con ensalada a lo *Duque de Gandía*.
Puding a lo *Werther*.
Quesos y frutas de *La mejor ley*.
Vinos: Blanco.—Tinto.—Champagne.—Café y licores⁸¹.

Dicenta al final tomó la palabra para agradecer a todos el homenaje y, además, valoró la calidad de su última producción:

Tanto más me complace esta manifestación, cuanto ella me dice que tengo numerosos amigos; esta fiesta no es la fiesta del triunfo de una obra que yo sé que es mala; cuando con un banquete análogo celebrabais el éxito de *Juan José*, confieso que sentí halagada mi vanidad; el banquete de hoy lo agradezco más porque representa los afectos del corazón⁸².

El día 19 un contratiempo dificultó el transcurso normal del segundo acto de *El señor feudal*. Emilio Thuillier sufrió un síncope, cayendo inconsciente al suelo. El telón se corrió y el actor fue llevado a su camerino. La actriz Nieves Suárez, que lo había presenciado todo entre bastidores, sufrió también un ataque de nervios. Gracias a la asistencia médica todos estos problemas fueron solventados con rapidez y la función pudo ser reanudada⁸³.

Todas las localidades del Teatro de la Comedia estuvieron ocupadas en la última representación del drama, la del día 22, a beneficio del propio autor. Los actores

⁸⁰ Cien comensales, según “Un almuerzo”, *La Época*, Madrid, 15-diciembre-1896, pág. 3; ochenta, de acuerdo con “Banquete a Dicenta”, *El País*, Madrid, 16-diciembre-1896, pág. 2.

⁸¹ *El País*, *ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ “Teatro de la Comedia”, *El Liberal*, Madrid, 20-diciembre-1896, pág. 5.

ofrecieron de nuevo una excelente interpretación y el público los aplaudió efusivamente, llegando a salir Dicenta a escena varias veces al término de cada acto. Después, el escritor recibió regalos, entre ellos, una corona de parte de sus admiradores y amigos y dos jarrones de porcelana de parte de la empresa del teatro⁸⁴. Al día siguiente se estrenó *La fiera*, drama de Benito Pérez Galdós⁸⁵.

Ese mismo año, el 31 de diciembre, se estrenó con éxito en el teatro Principal de Alicante⁸⁶. En la prensa también se habla de un estreno del drama en San Sebastián, pero no se especifica la fecha, pudiendo ser a finales de 1896 o en los tres primeros días del nuevo año⁸⁷. En 1897, *El señor feudal* continuó siendo bastante representada en diferentes puntos de la geografía española, lo que indicaría que fue una obra del gusto del público. Están documentados los estrenos en Calatayud (5 de enero)⁸⁸, en Alicante (6 de enero, de nuevo en el teatro Principal)⁸⁹, en Alcoy (16 de enero)⁹⁰, en Castellón de la Plana (fecha posterior al 29 de enero)⁹¹, en Palma de Mallorca (31 de enero)⁹², en Valladolid (enero)⁹³, en Guadalajara (febrero, en el teatro Principal)⁹⁴, en Salamanca (probablemente el 6 de febrero, en el teatro del Liceo)⁹⁵, en Sevilla (25 de febrero)⁹⁶, en Barcelona (28 de febrero, en el teatro Romea)⁹⁷, en Lugo (antes del 28 de febrero, en el teatro Principal)⁹⁸, en Jerez de la Frontera (a partir del 17 de abril, en el teatro Principal)⁹⁹, en Segovia (abril o mayo)¹⁰⁰, en Salamanca (12 de junio, otra vez en el teatro del Liceo)¹⁰¹, en Badajoz (agosto, en el teatro López de Ayala)¹⁰², en Bilbao (5, 6 o 7 de septiembre)¹⁰³, en Zaragoza (octubre)¹⁰⁴, en Madrid (23 de octubre, en el teatro

⁸⁴ “Teatro de la Comedia”, *El Liberal*, Madrid, 23-diciembre-1896, pág. 2.

⁸⁵ “Noticias de espectáculos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-diciembre-1896, pág. 2.

⁸⁶ “*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 1-enero-1897, pág. 3.

⁸⁷ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 4-enero-1897, pág. 3.

⁸⁸ *El Corresponsal*, “Juan José en Calatayud”, *El Liberal*, Madrid, 4-enero-1897, pág. 2.

⁸⁹ “Alicante”, *La Correspondencia Alicantina*, Alicante, 6-enero-1897, pág. 2.

⁹⁰ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, Madrid, 18-enero-1897, pág. 2.

⁹¹ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 29-enero-1897, pág. 3.

⁹² *Filemón* [seud. de Juan Tomás y Salvany], “*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 31-enero-1897, pág. 5.

⁹³ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 1-febrero-1897, pág. 3.

⁹⁴ *El Corresponsal*, “*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 14-febrero-1897, pág. 5.

⁹⁵ “Crónica local y general”, *El Adelanto*, Salamanca, 5-febrero-1897, pág. 3.

⁹⁶ Mariano de Cavia, “En honor de Dicenta”, *El Imparcial*, Madrid, 24-febrero-1897, pág. 2.

⁹⁷ “Teatro Romea”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1-marzo-1897, pág. 3.

⁹⁸ “Correo de teatros”, *El Globo*, Madrid, 28-febrero-1897, pág. 3.

⁹⁹ “Entre batidores”, *El Liberal*, Madrid, 17-abril-1897, pág. 3.

¹⁰⁰ “Crónica”, *El Adelantado*, Segovia, 6-mayo-1897, pág. 3.

¹⁰¹ “Teatro del Liceo”, *El Adelanto*, Salamanca, 13-junio-1897, pág. 2.

¹⁰² “Teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-agosto-1897, pág. 1.

¹⁰³ “Estadística teatral”, *El Día*, Madrid, 19-septiembre-1897, pág. 3.

¹⁰⁴ “Crónica”, *La Autonomía*, Reus, 13-octubre-1897, pág. 3.

de Novedades)¹⁰⁵, en Toledo (10 de noviembre, en el teatro de Rojas)¹⁰⁶ y en Vigo (27 de diciembre, en el teatro Tamberlick)¹⁰⁷.

En los años siguientes, la pieza de Dicenta siguió representándose, aunque cada vez con menor frecuencia. En Valencia, con motivo del 1 de mayo del año 1935, Unión Radio Valencia hizo una representación radiofónica de *El señor feudal* a las nueve y media de la noche, interrumpiéndola a las diez para dar las noticias y continuándola después¹⁰⁸. Una vez que estalla la Guerra Civil, el drama deja de subirse a los escenarios¹⁰⁹. Durante el régimen franquista, tan solo he hallado una referencia a una representación de *El señor feudal*, en los 60¹¹⁰, y desde entonces, la obra ha caído en el más absoluto olvido.

El éxito de *El señor feudal* es avalado no solo por la cantidad de representaciones que tuvo, sino también por el hecho de que fue parodiado y adaptado al cine. La parodia, *Lo senyor del pis de dalt*, de Lluís Millà, se estrenó el 16 de abril de 1898 en el Circo Espanyol¹¹¹. La película homónima, dirigida por Agustín García Carrasco, vio la luz el 27 de noviembre de 1926 en el cine Ideal de Madrid¹¹². Asimismo, su contenido social y revolucionario fue visto por algunos como una amenaza, por eso los alcaldes de Palma o Mahón prohibieron que la obra se representara en la ciudad (junto con *Juan José y María Rosa*)¹¹³. Dicenta, en una carta a los directores de *El Liberal* y de *El País*, en la que muestra su descontento por la prohibición de sus obras, considera que es un atentado contra sus derechos y cree que esta tropelía “exige una resolución enérgica por parte de los autores dramáticos, una severa represión por la de aquellos que tienen autoridad para reprender a quienes en tal forma usan del cargo que indudablemente por

¹⁰⁵ “Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 22-octubre-1897, pág. 3.

¹⁰⁶ *El Corresponsal*, “*El señor feudal*”, *El País*, Madrid, 11-noviembre-1897, pág. 3.

¹⁰⁷ “Noticias de espectáculos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-diciembre-1897, pág. 3.

¹⁰⁸ “Valencia”, *Ondas*, Madrid, 27-abril-1935, pág. 12.

¹⁰⁹ La última representación de la que he hallado constancia en la prensa antes de la dictadura tuvo lugar en el Teatro Pavón, en Madrid, el 26 de mayo de 1937. Ver “Espectáculos para hoy”, *La Libertad*, Madrid, 26-mayo-1937, pág. 3.

¹¹⁰ Concretamente el 21 de noviembre de 1963, en el salón de actos del Instituto Municipal de Educación (Madrid), como se indica en “*El señor feudal*, de Joaquín Dicenta, en el Aula de Teatro”, *ABC*, Madrid, 20-noviembre-1963, pág. 82.

¹¹¹ ‘*El señor del piso de arriba*’. Dato aportado por Francisca Íñiguez Barrena, *op. cit.*, pág. 60.

¹¹² La información la he extraído de la ficha de la base de datos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*, dirigida por Gloria Camarero Gómez. Si se desea consultar, solo hay que acudir al siguiente enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/pcuartonivel.jsp?conten=ficha&ficha=pelicula&nomportal=alece&id=1648>.

¹¹³ José de Laserna, “Jurisdicción concejalesca”, *El Imparcial*, Madrid, 30-enero-1897, pág. 1. En este medio se afirma que el responsable de la prohibición ha sido el alcalde de Palma, pero en los periódicos citados en la siguiente nota se señala al de Mahón.

distracción les fue conferido”. Añade estar tranquilo en tanto que “la Comisión de autores dramáticos procederá en este asunto”¹¹⁴.

Resulta llamativo el contraste entre la ausencia de cobertura periodística de las ediciones del drama y la ingente cantidad de datos sobre las representaciones del mismo en las diversas hemerotecas consultadas. No obstante, gracias a los datos que ofrecen el catálogo de la Biblioteca Nacional, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, la Red de Bibliotecas y Archivos del CSIC, el *Catálogo de obras de teatro español del siglo XX* editado por la Fundación Juan March¹¹⁵ y el *Manual del librero hispanoamericano* de Antonio Palau y Dulcet¹¹⁶, he podido elaborar la siguiente relación. En diciembre de 1896, inmediatamente después de su estreno, se llevaron a cabo dos ediciones de *El señor feudal*, ambas en la imprenta de R. Velasco. Diez años después, también en Madrid, circula una nueva edición del drama, de la mano de la misma imprenta. En 1913, la obra se edita de nuevo en la capital (Sociedad de Autores Españoles) y en Barcelona (imprenta de Félix Costa). En 1915, en la imprenta de R. Velasco, se realiza otra edición y en Madrid, dos años después de esta y tres meses después de la muerte del autor, volverá a editarse el drama dentro de la serie La Novela Corta. La última edición de la que tengo constancia es del año 1930 y vio la luz en Prensa Moderna.

4.2. SIGNIFICADO DEL TÍTULO

El título de la obra remite a uno de los modos de organización más distintivos de la Edad Media: el feudalismo. De hecho, a pesar de que la acción suceda en el siglo XIX, el sistema social y económico que presenta es el propio del régimen feudal: una pirámide, en cuya cúspide se situaba el señor, dueño del terreno, y en cuya base estaba el campesinado, esclavizado y analfabeto.

El título, asimismo, alude a un personaje concreto de la obra: el señor Roque. El dramaturgo aragonés en sus otros dramas comúnmente considerados sociales por la crítica se refería con el título al personaje protagonista, un miembro de la clase trabajadora: el albañil Juan José, la costurera Aurora y el minero Daniel. Sin embargo, el drama que se analiza no se titula ni “Jaime” ni “Juana”, sino *El señor feudal*. De esta

¹¹⁴ “Una carta de Dicenta”, *El Liberal*, Madrid, 30-enero-1897, pág. 1, y *El País*, Madrid, 30-enero-1897, pág. 1. En ambos periódicos, Dicenta publica la misma carta.

¹¹⁵ Madrid, Fundación Juan March, 1985, pág. 115.

¹¹⁶ Barcelona, Librería Palau, 1951, Tomo IV, pág. 441.

manera, más que referirse al protagonista, Dicenta señala al antagonista, Roque, un nuevo rico que insensiblemente tiraniza al pueblo. Él es el señor feudal, el señor que posee la tierra, que la cede para que sea labrada y que abusa sin piedad de su mano de obra. Él es el rey de las viñas, pero un rey postizo, puesto que no procede de un ilustre y elevado abolengo, sino del mismísimo fondo de la jerarquía social, un origen humilde del que tratará de desvincularse por todos los medios posibles.

4.3. ESTRUCTURA EXTERNA E INTERNA

Externamente, al igual que *Juan José y Aurora*, *El señor feudal* presenta una estructura tripartita, pues consta de tres actos escritos en su totalidad en prosa, dado que la prosa se ajusta mejor que el verso al carácter realista del teatro social. Si bien en los actos no hay ninguna mutación (y, por tanto, ningún cuadro), sí se subdividen en escenas: quince el primero, once el segundo y nueve el último. Todos los actos finalizan melodramáticamente con una escena climática. Como elementos preliminares, tenemos una nota fechada en diciembre de 1896, en la que Dicenta dedica la obra a todos los actores que han intervenido en su estreno, sobre todo a Carmen Cobeña, “quien, encarnando a maravilla el carácter de la protagonista, ha llegado con la realidad donde yo no me hubiese atrevido a llegar con el deseo”¹¹⁷; y también un *dramatis personae*, un listado en el que figuran los personajes que aparecen en el drama y los apellidos de los actores que los encarnaron en el estreno.

Por lo que respecta a la estructura interna, muchos estudiosos han señalado que *El señor feudal* presenta bastantes similitudes con las tragicomedias de honor de nuestro Siglo de Oro. Por ejemplo, Jaime Mas Ferrer dice que

Joaquín Dicenta se ciñe muy ajustadamente al esquema del honor vigente desde el siglo XVII, a saber:

- Violación de la mujer, sin que importe su consentimiento o su resistencia.
- La mujer es la víctima, pero el ofendido es:
- En caso de chica soltera y virgen, el padre o el hermano.
- En caso de mujer casada, el marido¹¹⁸.

¹¹⁷ Joaquín Dicenta, *El señor feudal*, Madrid, Imp. de R. Velasco, 1896, pág. 5. Todas las citas de *El señor feudal* se hacen sobre esta edición. A partir de ahora, para evitar notas innecesarias, indicaré la página entre paréntesis tras la cita.

¹¹⁸ *Op. cit.*, pág. 143.

Sin embargo, han sido pocos quienes lo han estudiado en profundidad. Mas Ferrer expone brevemente que habría un acontecimiento que permitiría dividir la obra en dos partes: la pérdida del honor. De este modo, lo acontecido antes se correspondería con la presentación de la bondad de Jaime y la maldad de Carlos y lo sucedido después sería la venganza y el intento de conseguir una nueva forma de vida¹¹⁹. No obstante, creo que se podría dar un paso más y afirmar con seguridad que la organización de la materia dramática de *El señor feudal* responde al mismo esquema, *mutatis mutandis*, que articulaba los dramas de honor. Este aspecto ya ha sido estudiado por José Servera Baño y Patricia Trapero en la pieza más conocida de Dicenta. Estos recuerdan en su estudio que los dramas de honor áureos poseían “1.º) un planteamiento breve, 2.º) un desarrollo amplio y 3.º) un desenlace precipitado; sin coincidir necesariamente con cada uno de los actos”¹²⁰. Nuestro autor incorporaba a esa particular estructura interna la problemática social¹²¹. A continuación, teniendo en cuenta esto, propongo una división interna de la obra que, efectivamente, se ajusta al esqueleto básico de esta modalidad dramática que tan amplio cultivo tuvo en el Barroco por autores como Lope de Vega y Calderón de la Barca:

- a) Planteamiento o prótasis: las tres primeras escenas del acto I. En ellas se nos introduce en el mundo agrario andaluz del siglo XIX y se plantea el tema amoroso (una posible relación entre Carlos, hijo del Sr. Roque, y Juana, hija del tío Juan) y los problemas que conlleva.
- b) Desarrollo o epítasis: el resto del acto I, el II íntegramente y las cinco primeras escenas del último. El Sr. Roque revela a su hijo su plan de casarlo con María, nieta del Marqués de Atienza, para obtener su título nobiliario; Jaime, hermano de Juana, llega de la ciudad con una actitud comprometida con la causa social; el Marqués se opone radicalmente al compromiso de su nieta; María acepta casarse con el hijo del Sr. Roque, después de ser amenazada por este; Juana es deshonrada tras ser abandonada por Carlos y su hermano lo descubre; Carlos regresa de Madrid al cabo de quince días pensando que para entonces Juana se habrá resignado.
- c) Desenlace o catástrofe: las restantes escenas del acto III. Jaime, desesperado, se proclama defensor de la honra de su hermana, de su padre, de su difunta madre y

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 142.

¹²⁰ Véase José Servera Baño y Patricia Trapero, “Sentido y estructura de *Juan José*, de Joaquín Dicenta”, *Epos. Revista de Filología*, nº 9 (1989), pág. 210.

¹²¹ *Ibidem*, pág. 201.

de la suya propia, y decide vengarse. Finalmente, se enfrenta a Carlos y acabará asesinándolo dentro de la bodeguilla.

En consecuencia, observamos un planteamiento rápido que, en pocas páginas, nos presenta a los principales personajes involucrados en la trama, explicándonos la prehistoria del conflicto y la situación actual; un desarrollo dilatado en el que los acontecimientos se van complicando, y un desenlace abrupto, manchado de sangre.

Es, asimismo, una estructura cerrada, ya que la obra forma al final una unidad completa. Su desenlace es contundente y definitivo: el problema acaba solucionándose de una manera violenta, con el asesinato del señorito.

4.4. UNIDADES DRAMÁTICAS

El objetivo que perseguiré en las sucesivas páginas será el de estudiar el tratamiento que Joaquín Dicenta hace de las unidades dramáticas de acción, tiempo y lugar en su *Señor feudal*.

4.4.1. Unidad de acción

El argumento de *El señor feudal* es el siguiente: Jaime regresa a su pueblo después de ocho años de ausencia, durante los que ha trabajado en una fábrica de una ciudad, logrando el puesto de primer maquinista. Entonces se horrorizará al comprobar las precarias condiciones en que viven y trabajan los campesinos por culpa del Sr. Roque, un burgués que se ha adueñado de las tierras. Por otro lado, el anuncio de la boda entre Carlos, hijo de Roque, y María, nieta del empobrecido Marqués de Atienza, que ha sido forzada a aceptar el enlace, hace que Juana desvele a Jaime que ha sido deshonrada por el joven burgués. Enfurecido, el maquinista matará a Carlos y acabará con la tiranía del señor feudal.

La unidad de acción, por tanto, se rompe, dado que, a grandes rasgos, dos núcleos temáticos, la cuestión social y la cuestión amorosa, articulan el drama, como estudiaré con más detenimiento en el apartado de la temática.

4.4.2. Unidad de tiempo

En este epígrafe atenderé a las cuatro temporalidades presentes en toda obra dramática: el tiempo histórico, el tiempo de la historia, el tiempo del discurso y el tiempo de la representación.

En cuanto al tiempo histórico, a pesar de que el autor no indique claramente el momento en que debieron transcurrir los hechos del drama, teniendo en cuenta que la crítica considera que Jaime es ferroviario¹²², se deduce que la acción debió de suceder después de la construcción y desarrollo de los primeros ferrocarriles en la Península Ibérica (recordemos que el primero, la línea Barcelona-Mataró, se construyó en el año 1848). Además, que plantee cuestiones socialistas emanadas de la Primera Internacional de los trabajadores¹²³, nos indica que la época en que se desarrolla *El señor feudal* tuvo que ser posterior a 1864. Por último, para ubicar temporalmente el drama en un período histórico es conveniente recordar que los otros dramas sociales de Dicenta se ambientaban en una época contemporánea a su escritura, por lo que sería lógico sostener que la acción sucedería a finales del siglo XIX. Hipótesis avalada por la misma finalidad del teatro social, subir a los escenarios a la clase trabajadora coetánea para denunciar sus pésimas condiciones de vida y de trabajo.

Sobre el tiempo de la historia, diré que en *El señor feudal* transcurren, al menos, diecisiete días. Los actos I y II ocurren en dos días consecutivos, ya que Petra al comienzo de la escena II del acto II se refiere a los hechos sucedidos “ayer” (la sorpresa causada al descubrirse la intención del terrateniente de casar a su hijo con la marquesita). Entre el acto II y el III han pasado, como mínimo, quince días, tal y como Petra se encarga de indicar de nuevo al principio del último acto: hablando de la llegada de Carlos al pueblo la noche anterior, dice que “quince días se ha pasao juera arreglando no sé qué cosas de su padre” (pág. 66). No es posible precisar el día exacto en que Carlos se marchó, pero es plausible pensar que tuvo que ser al día siguiente de anunciar su compromiso con María. Por consiguiente, el tiempo elidido se distribuye, como es habitual en el teatro, en los entre actos del drama, concretamente entre los dos últimos actos.

Por lo que respecta al tiempo del discurso, Dicenta, de esos diecisiete días, dramatiza solo unas cuantas horas de tres tardes diferentes (cada acto, una tarde). El

¹²² Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 142.

¹²³ *Ibidem*, pág. 141.

primer acto “comienza una hora antes de la puesta del sol” (pág. 7), como indica la introducción escénica, y acaba con la reunión de todos los personajes principales en la finca del Sr. Roque para cenar. En el segundo, es Blas quien localiza temporalmente la acción en la tarde al referir todas las actividades que ha realizado durante el día¹²⁴. En el acto tercero, sabemos en la escena IV que también está atardeciendo por Roque, que dice que “la tarde está muy pesaa” (pág. 70) y por Jaime, que da las buenas tardes al saludar. En resumen, la unidad de tiempo es violada en la totalidad de la obra, aunque en cada acto sea respetada.

En cuanto al tiempo de la representación, este se puede precisar en, aproximadamente, dos horas. En consecuencia, deducimos que el tiempo del discurso es superior al tiempo de la representación.

Por último, sería conveniente apuntar que, debido al comienzo *in medias res* del drama, algo que es común dentro del género dramático, son frecuentes en *El señor feudal* las analepsis o retrospectivas para clarificar algunos hechos del presente o comprender determinados comportamientos en los personajes. Entre ellas, son de suma relevancia las siguientes: la servidumbre de Roque en casa del Marqués durante su juventud, origen de su obsesivo deseo de prosperar en la escala social; la marcha de Jaime a la ciudad, ocho años atrás; y el comienzo de la relación entre Juana y Carlos seis meses antes del arranque del drama.

4.4.3. Unidad de lugar

La acción de *El señor feudal* sucede en un pueblo. A pesar de que en ningún momento se explicita en la obra el lugar exacto, la crítica coincide en señalar que se trata de un pueblo de Andalucía. Esta deducción no resulta descabellada si tenemos en cuenta las numerosas referencias al clima caluroso, que permiten situar la acción en el sur peninsular, y, sobre todo, la alusión al gazpacho, un plato típico de Andalucía. Además, es comprensible pensar que las modalidades lingüísticas que la mayoría de los personajes del drama dicentiano emplea se corresponde con la propia de las hablas

¹²⁴ “¿Sabes tú lo que he hecho hoy?... ¡Una friolera! Lo primero trajinar en la bodega diquía medio día; dempués comer, y dormir una siesta; ¡y qué siesta!... ¡bien fatigosa ha sido, porque ensoñao unas cosas mu ruines! [...] De seguía a limpiar el carro y los arreos, y a darle su pienso a la mula. ¿Te paice poco? Pus hay más, porque he dío en cá el señor Roque y le he hecho tres mandaos; ¡tres! uno en el quince, otro en el diez y siete, y otro en el veinte de la calle Real. Aña que en el veinte he subío diez y seis escalones, que he aguardao sentao la rimpuesta media hora, que he vuelto en cá el señor Roque, y que sin tomar resuello tan siquiera, me he venío pá acá con el carro” (pág. 44).

andaluzas. Si bien, como señala Mariano de Paco, este característico modo de hablar, tan frecuente en los dramas sociales, más que indicar el origen geográfico de los personajes, serviría para adscribirlos a un estrato sociocultural bajo¹²⁵.

La unidad de lugar se infringe puesto que en escena se representan tres espacios distintos, aunque pertenecientes todos ellos al pueblo andaluz indeterminado. El paso de un acto a otro implica una mutación escénica, esto es, cada acto se desarrolla en un espacio diferente al de los demás. En las introducciones escénicas que encabezan los actos, se nos describen detalladamente esos lugares. El primero se desarrolla en la finca del señor Roque, en las inmediaciones del lugar, pero al aire libre, espacio de trabajo de los campesinos, situado cerca de las eras y del sendero que conduce al bosque:

En primer término, a la izquierda y sobresaliendo, [...] la entrada de la casa de labor, cubierta por un ancho emparrado. Debajo de este y apoyadas en la pared, una mesa de pino y dos sillas [...]. Formando ángulo con la casa de labor, y adelantándose hacia el fondo, un muro gris con tejadillo; dos ventanas figuradas y una puerta de dos hojas que supone ser la entrada del lugar y de la bodega. A la izquierda, en segundo término, dos montones de trigo; a la derecha, en tercer término, un trozo de era cubierto de espigas. [...] Cerca de la era y extendidos aquí y allá varios haces de trigo. El telón de fondo representará un sendero que se retuerce entre árboles y peñas. Al término de este sendero se verá un castillejo gótico medio arruinado que supone ser la morada y solar del Marqués de Atienza (pág. 7).

El segundo espacio dramático se ubica dentro de la casa de labor en que viven Juan y Juana. A pesar de que siga comunicado con el exterior, se trueca el horizonte abierto por un escenario cerrado, doméstico y campesino:

A la derecha del foro una chimenea campesina, apagada, con gran campana y hogar liso de piedra. A la izquierda del foro un armario grande de pino con portezuelas enrejadas. Una ventana a la derecha y debajo un arcón de pino y útiles de labranza. En primer término, a la derecha, una mesa de pino [...]. En la lateral izquierda dos puertas (pág. 39).

¹²⁵ Vid. "El drama rural en España", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXX, nº 2 (1971-1972), pág. 143.

El último lugar se corresponde con la bodega de Roque. De nuevo, nos hallamos ante un espacio cerrado, pero, a diferencia del escenario anterior, perteneciente al ámbito burgués: “Pipas de vino en varios sitios. En el centro dos barriles pequeños. [...] En primer término derecha [...], se ve una puerta pequeña, y, abierta esta, permite ver la boca de la cuba [...]” (pág. 65). En este caso, en contraste con la finca y la casa, nos encontramos con un espacio subterráneo y, por tanto, la oscuridad preside el lugar, por eso se hace necesario emplear faroles que iluminen artificialmente la escena.

En mi humilde opinión, considero que hay una correspondencia entre las propiedades espaciales y la evolución psicológica del maquinista. En este sentido, es posible percibir que, conforme avanza la acción, el espacio, además de ir reduciendo su tamaño, va, poco a poco, aislándose del exterior y perdiendo luminosidad, creando de esta manera una sensación de asfixia, una asfixia que afecta sobre todo a Jaime y que traerá como consecuencia inexorable el melodramático desenlace del drama. Asimismo, atendiendo a la propiedad de los tres escenarios de la obra, se comprueba la existencia de un movimiento de vaivén: la acción empieza en la finca de Roque, continúa en la casa del tío Juan y su hija, para acabar en la bodega de Roque, a la que acude Jaime para satisfacer su venganza.

4.5. PERSONAJES

Como consta en el *dramatis personae*, solo son catorce los personajes que intervienen en *El señor feudal*: Jaime, Juana, el tío Juan, el Sr. Roque, Carlos, el Marqués de Atienza, María, Blas, Petra, Trabajadores 1.º y 2.º, Trabajadoras 1.ª y 2.ª y un niño. Mi análisis se centrará en los nueve primeros, ya que el resto apenas tiene peso en el desarrollo de la acción y cumple una función meramente accidental. La cuestión de los personajes sí ha sido un tema que ha interesado a la crítica, aunque esta solo ha prestado especial atención fundamentalmente a Jaime y a Roque.

Gonzalo Torrente Ballester ha sostenido que los personajes del drama se organizan de acuerdo con una jerarquía piramidal, “cuya cúspide ocupa el pobre marqués de Atienza, y a cuyos lados se agrupan, en correlación, el Tío Roque y el Tío Juan; Jaime, hijo de Juan, y Carlos, hijo de Roque; Juana, hermana de Jaime, y María, la marquesita”¹²⁶. Leticia McGrath defiende que Dicenta, en vez de elaborar complejos caracteres como los de su *Juan José*, en *El señor feudal* ha optado por convertir a los

¹²⁶ *Op. cit.*, 1957, pág. 62.

personajes en símbolos de las clases sociales existentes en los últimos años del siglo XIX:

The Marqués represents the nobility of the past who, while bearing a title, finds it difficult to cope with living in the present. [...] Roque and Carlos represents the *nouveau riche* who rise to power by crooked means and who abuse those beneath them, forgetting their humble origins as peasants [...]. Juan and Juana represent the “obrero masa”, [...] have accepted their situation, knowing that they are enduring the same suffering, as did their ancestors through many generations. Finally, Jaime represents progress and education. Unlike his father and sister, Jaime takes action instead of simply complaining passively and accepting the past¹²⁷.

Sin embargo, Jaime Mas Ferrer cree que los personajes, por ser precisamente la encarnación de los grupos sociales, son mucho más profundos que los de *Juan José*¹²⁸.

En opinión de García Pavón, los personajes prototípicos del drama social se fijarán en nuestro país a partir de los de *El señor feudal*, interviniendo siempre en todos ellos un “burgués explotador”, un “obrero masa”, un “viejo obrero honrado” y un “proletario consciente”¹²⁹.

Considero que solo hay tres personajes redondos o pluridimensionales en el drama: Jaime, Roque y Juana. Se trata de los personajes protagonistas. Ellos serán los únicos que experimenten cambios en su personalidad; los demás permanecerán estáticos desde el principio hasta el final de la pieza.

Jaime, hijo del tío Juan y hermano de Juana, es, sin duda alguna, uno de los personajes mejor definidos del drama. Su infancia transcurrió “cavando dende amaneció hasta anocheció” (pág. 10), como señala Blas en la escena I del acto I. Asimismo, Blas cuenta también la escasa atención que él y su hermana recibieron por parte de su padre, que incansablemente se entregaba al cultivo de las tierras del señor feudal, desatendiendo sus deberes paternales: “Como árboles escuidaos han creció los hijos, tirando por ande les echó la voluntá y sin que naide se entreteniera en enderezarlos”

¹²⁷ “El Marqués representa la nobleza del pasado que, mientras soporta un título, encuentra difícil superar las dificultades del presente. [...] Roque y Carlos representan los *nouveau riche*, que alcanzan el poder por medios fraudulentos y que abusan de sus subordinados, olvidando sus humildes orígenes como campesinos [...]. Juan y Juana representan el “obrero masa”, [...] han aceptado su situación, sabiendo que están padeciendo el mismo sufrimiento que sus ancestros durante muchas generaciones. Finalmente, Jaime representa el progreso y la educación. A diferencia de su padre y de su hermana, Jaime actúa en vez de quejarse pasivamente y aceptar el pasado”. *Op. cit.*, págs. 116-117.

¹²⁸ *Op. cit.*, pág. 144.

¹²⁹ *Op. cit.*, págs. 56-57.

(pág. 10). No obstante, “a Jaime le dio por saber de letra, y en cuanto que le soltaba su padre, [...] se iba en casa el maestro y ¡hala! a deprender estudios, y en sabiendo que supo lo que el maestro podía enseñarle, tiró azá y se jue a la ciudá” (pág. 10). Los aldeanos pensaban que Jaime estaba “toca de los cascós” (pág. 30) porque no se resignaba a llevar la misma vida que los demás habían aceptado, una vida marcada por la ignorancia, una vida por la que sentía un profundo odio, pues el campo que infatigablemente cuidaban, como él mismo declaró, “debía ser sustento de todos, y se ha convertido por la codicia de unos pocos, en el más aborrecible de los verdugos” (pág. 30). Además, de sus años mozos sabemos que pudo sentir afecto por María, como Juana insinúa: “la mirabas mu fijo, como se mira, como se debe mirar cuando se quiere mucho; como embelesao, como enamoricao, ¡vamos!” (pág. 32). A lo que él responde que solo eran “tonterías de mozalbetes” y que solo la quiere “como a una amiga” (pág. 32). Pero añade que esa es la única manera en que puede quererla, “mientras no cambie el mundo” (pág. 32)¹³⁰. Una vez que marchó a la ciudad, no solo consiguió trabajo en una fábrica, llegando a ser el primer maquinista, sino que también se imbuyó de las ideas de la Primera Internacional, adquiriendo una nueva forma de pensar¹³¹. Ocho años después de su partida, volverá al pueblo, confiando ilusamente en la redención del proletariado. Físicamente, se ha convertido en un hombre atractivo, como las Trabajadoras 1.^a y 2.^a ponen de manifiesto (pág. 10), y viste “blusa azul sujeta a la cintura por un nudo, camisa de cuello bajo, corbata negra, pantalón oscuro, botas de piel blanca y sombrero flexible” (pág. 27). A diferencia de los demás campesinos, él afirma no tener amos (escena X del acto I). A pesar de todo esto, como bien ha indicado Mas Ferrer, “Jaime reúne dos personalidades: una la del obrero revolucionario y la otra la del heredero de los tradicionales conflictos de ‘honor’ de nuestro Siglo de Oro”¹³². En este sentido, Torrente Ballester dice que Jaime es descendiente tanto de Peribáñez como de Pedro Crespo¹³³. Por eso, al descubrir que su hermana ha sido deshonrada por el señorito, se convertirá en su defensor y asesinará a Carlos, una acción también motivada por el deseo de acabar con la precaria situación de los viticultores. Así, “Dicenta argues that progress [...] is only possible through violent action”¹³⁴.

¹³⁰ Torrente Ballester sostiene que, de haber tenido *El señor feudal* un final feliz, habría sido posible un matrimonio morganático entre Jaime y María. *Op. cit.*, pág. 64.

¹³¹ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 141.

¹³² *Ibidem*, pág. 142.

¹³³ *Op. cit.*, págs. 62-63.

¹³⁴ “Dicenta argumenta que el progreso solo es posible a través de la acción violenta”. Leticia McGrath, *op. cit.*, pág. 120.

El terrateniente Roque es el antagonista del drama, “a cruel and insensitive man, who is blind to the suffering of his workers, even though he once was one of them”¹³⁵. De nuevo, es Blas quien en la escena III del primer acto cuenta la humilde condición de la que provenía el señor feudal: “El señor Roque ha sío un estripaterrones como nosotros; pero ha sabío subir dende crio del señor Marqués a amo de too lo que debía ser del señor Marqués y de su nieta” (pág. 14). En la misma escena, Petra explica los medios que le han valido para promocionar socialmente: “¿Y cómo ha subío? Robando al señor Marqués y al difunto padre é la señorita María” (pág. 14). En la escena VII del acto I, el propio Roque le relata a su hijo su historia: “Aun no había cumplido los veinte años cuando entré en la casa del Marqués. Entré de mozo de caballos, con tres duros de soldá. Qué principio, ¿eh? Yo abajo entre las bestias y ellos arriba entre los príncipes y los reyes” (pág. 19). Más adelante añade que

dende que entré en casa del Marqués, y ví aquel lujo y quella manificencia y aquel tener a mano las satisfacciones toas de la vida, sentí un... un... [...], como un mareo, como un apetito muy grande en la cabeza; ganas de igualarme con aquella gente que apenas sabía mi nombre; ansia de que lo suyo fuese mío; de que estuviesen a mercé mía: de ser el único amo yo, que era el último crio (pág. 19).

Pero entonces no sentía odio hacia sus señores, este vino cuando, tras ser ascendido a mayordomo del padre de María, tuvo una disputa con él: “le contesté yo mal, y él, levantando un junco que llevaba en la mano, y que tenía grabada la corona de Marqués en el puño, me lo hizo cachos en las costillas” (pág. 20). Pero fue astuto: en lugar de actuar con violencia, decidió ganarse la confianza del marquesito y

adivinar sus menores caprichos, y andar de cabeza por él, y ser su crio de confianza. ¿Que necesitaba dinero? Roque se lo buscaba a cualquier precio. ¿Era un encargo de compromiso? ¿una comisión delicáa? Los desempeñaba Roque; y Roque, el pobre Roque (Con ironía.) iba haciendo su pacotilla, mientras el amo iba mermando su caudal; y andó el tiempo y fui su mayordomo; y corrieron los años y me nombró su administrador y tuve las llaves de su caja; y tenté con mis manos las escrituras de sus fincas; y siguió el amo necesitando dinero, porque el hombre era una esponja pa tragar dinero y pa escurrirlo; y seguí yo facilitándoselo, solo que ya

¹³⁵ “un hombre cruel e insensible, ciego al sufrimiento de sus trabajadores aunque una vez fuese uno de ellos”. *Ibidem*, pág. 115.

no era de otros, sino mío el dinero, que yo le daba por medio de un testaferro con interés crecío, con hipotecas sobre las fincas; y el oro que había en su caja de hierro pasó a mis arcones de madera; y las escrituras de las fincas se renovaron a mi nombre, y ocasión hubo en que el noble, el potentado, el caballero, tuvo que suplicarme casi de rodillas, unos miles de duros; ¡y el noble se arruinó y el criaio fue amo! (págs. 21-22).

Su última ambición es arrebatarle al Marqués el título nobiliario, por eso quiere “que un nieto del criaio lleve en su mano, por derecho propio, el puño del bastón con que apaleó a su agüelo el hijo del señor Marqués” (pág. 21). Para ello tiene pensado casar a su hijo con María, propósito que logra al amenazarla con la ruina de su abuelo, que “necesitó el año pasao diez mil duros, y yo se los di sobre sus fincas, con la condición, a esto lo llaman *pacto de retro*, de que si al año no me los devolvía, sus fincas, vamos, el castillo y las tierras, eran para un servidor de usted. El año se cumple dentro de tres semanas” (pág. 35). No obstante, se presenta a sí mismo como un hipócrita cuando le dice a Juana: “esa es la obligación del criaio y de tóo el que sirve y pende de otro; respetarle y obedecerle y conformarse con su suerte y con lo que al amo se le antoje darle; esa, y no hacerse ilusiones y tirar las patas por el alto y las intenciones por las nubes” (pág. 23). Torrente Ballester cree que esto se debe a que ha desarrollado ideas propias de la aristocracia, más que de la burguesía, que aceptaba con naturalidad la promoción de las clases inferiores¹³⁶. Finalmente, en el momento en que parecía que iba a cumplir su sueño de emparentar con la nobleza de sangre, su hijo será asesinado en la cuba, muriendo con él sus esperanzas.

Juana es el personaje femenino que más relevancia tiene dentro del drama, prototípico del teatro social. Dos son los rasgos que caracterizan su personalidad: su ingenuidad y su mal temperamento. Si su hermano partió a la ciudad, ella permaneció en el pueblo. Al comienzo del drama, Blas, Petra y los trabajadores comentan el extraño comportamiento de la mujer. El trabajador 1.º afirma que Juana “está más cerril que una cabra” (pág. 10), porque rehúye de la compañía de los aldeanos, y Blas cree que “esos repulgos son porque no la gustamos nosotros, porque pica más alto” (pág. 10). Entonces revela uno de los motores más importantes de la pieza: la relación entre Juana y Carlos. Unos seis meses antes al inicio de la acción, Carlos empezó a cortejar a Juana, y, a pesar

¹³⁶ *Op. cit.*, pág. 61.

de que al principio ella huía de él, acabó sucumbiendo ante sus encantos. Jaime es quien reconstruye el proceso de cortejo en la escena XI del segundo acto:

Se acercó a ti; a la mujer hecha a vivir en la confianza en plena luz, lejos de las traiciones y de las mentiras del mundo; te habló de amor, te hizo creer que su cariño sería eterno; que nada ni nadie os podía separar en el mundo; te lo juró por Dios, [...] y tú le creíste, ¿no es eso? (pág. 61)

El amor que siente por Carlos es inconmensurable; sin embargo, ella tan solo ha sido un capricho, un entretenimiento para Carlos. Cuando este intenta darle largas en la escena IX del acto I, Juana, en una anticipación del desenlace funesto del drama, le amenaza de la siguiente manera: “¡Mira, Carlos, más te quiero muerto que ajeno!” (pág. 27). Juana es “la moza que se lo entrega todo, incluso su honor, sin saber que en el mundo existen engaños y mentiras”¹³⁷. Tras conocerse el proyecto matrimonial que el señor feudal planea para entroncar con la aristocracia, Juana descarga su ira contra María, a quien considera su rival en la competición por la conquista de Carlos, sin comprender que es también una víctima de la maldad de los burgueses. Una vez que el enlace se hace público, estalla y cuenta a su hermano lo sucedido. Su hermano no cree que Juana sea culpable: “¡Te absuelve tu ignorancia, como le condena a él su engaño!” (pág. 62). Juana por fin abre los ojos y comprende la malicia de Carlos, y cuando en la séptima escena del acto final están cara a cara los antiguos amantes, esta le dice: “no vengo más que a decirte una cosa; que eres un malvao, y que estas maldades tuyas no se puén quear así. ¡No; tus maldaes piden venganza, y la tendrán!” (pág. 75). El señorito le promete seguir viéndola y sustentarla económicamente después de casarse con la marquesa, a lo que Juana responde furiosa: “¿De moo que no te basta ser infame conmigo y quieres serlo tamién con la otra?” (pág. 76). Poco después reivindica su dignidad: “¡Con too el oro del mundo no compras mi honra tú! ¡Las mujeres como yo dan la honra, no la venden! ¡Yo he podío darte la mía, vendértela nunca!” (pág. 76). Y, finalmente, exige a su hermano la muerte de Carlos, deseo que acaba cumpliéndose.

Carlos “es un perfecto imbécil”, comenta explícitamente Torrente Ballester¹³⁸, “el prototipo del señorito *charrán* andaluz, hecho a imagen y semejanza de su padre y a la clase a la cual pertenece, con sus mismos hipócritas ideales, sus mismos egoísmos,

¹³⁷ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 146.

¹³⁸ *Op. cit.*, pág. 61.

etc.”¹³⁹. A diferencia de su padre, Carlos ha crecido en un ambiente en el que ha gozado de todos los privilegios de la cada vez más fuerte burguesía. Gracias a ello, Roque ha podido costearle estudios en Madrid. Sus acciones lo describen como un personaje despreciable: es egoísta, mentiroso y cobarde. Es un egoísta porque ha engañado a la ingenua Juana, jurándole amor, para aprovecharse de ella, importándole poco los sentimientos de la joven moza: “¡Pchts!... (Con indiferencia.)” (pág. 22) es lo que responde cuando su padre le ordena romper los vínculos que mantiene con ella. Es un mentiroso porque, por ejemplo, al intentar poner fin a la relación, cumpliendo así el mandato paterno, vuelve a prometerle amor (escena IX, acto I, pág. 26):

CARLOS	No, Juana, no. ¡Te dije que te quería y no te mentí!
JUANA	¿De veras?
CARLOS	De veras; te lo juro. Aun cuando lo exigiera el mundo; aunque lo mandara mi padre, no te abandonaría; resistiría su mandato y me negaría, y lucharía hasta el último instante, hasta que no pudiera más.

Y es un cobarde por huir del pueblo durante dos semanas con el propósito de que a Juana se le pasase el enfado provocado por el anuncio de su compromiso con María. Su asesinato dentro de la cuba será la lógica consecuencia de la justicia poética por su conducta reprochable.

Aparte de estos personajes con mayor peso argumental, debe abordarse el estudio de los restantes porque también contribuyen al desarrollo de la acción y al desenlace trágico del drama. Dicenta dibuja a su Marqués de Atienza como un personaje simpático: el Trabajador 2.º hace hincapié en su bondad (pág. 14) e incluso el indómito Jaime comparte este pensamiento y por ello consiente quitarse el sombrero cuando el anciano aristócrata aparece en la escena XIII del acto I. Por tanto, se observa que Dicenta no encauza su crítica contra la nobleza de sangre, sino contra la nueva burguesía carente de escrúpulos. Los estudiosos de la obra han dado diferentes explicaciones a este hecho. Para Mas Ferrer, que Dicenta zahiera a los burgueses y no a los nobles, se explicaría por “sus orígenes familiares, ya que tanto por parte paterna como materna descendía de la nobleza”¹⁴⁰. Torrente Ballester argumenta que el dramaturgo aragonés no carga las tintas contra la aristocracia, porque era “respetuoso de

¹³⁹ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 146.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 145.

la religiosidad y, en general, de los valores tradicionales más elevados”¹⁴¹. Richard Berry Klein explica este hecho por tratarse *El señor feudal* de un drama compuesto cuando la ideología social del autor todavía no se había consolidado plenamente¹⁴².

A mi juicio, aunque el suyo sea un papel secundario, el personaje de María resulta bastante interesante. La infancia de la nieta del Marqués de Atienza ha transcurrido sumida en la desgracia, por eso es consciente de la malicia del Sr. Roque, responsable de la ruina de su familia. Se muestra como una mujer resuelta y con carácter en su rotunda negativa ante la posibilidad sugerida por el señor feudal de un enlace con Carlos: “¿Por qué? ¡Porque no le quiero! ¡Porque no le puedo querer, porque está muy lejos de mí por su carácter y por sus sentimientos; por eso! ¡Y si eso no bastara, que sobra, porque es hijo tuyo!” (pág. 53). Lo llamativo de este personaje es su caso singular dentro del contexto del teatro social. Como dije, en las piezas sociales lo habitual era que no hubiese mujeres rebeldes, y en este sentido, María constituye una excepción, pues no se amedrenta ante el Sr. Roque ni acepta la situación que despóticamente trata de imponerle. Asimismo, también apunté que los personajes femeninos de este subgénero dramático perdían la honra, siendo un pariente varón el encargado de recuperarla; sin embargo, María vuelve a contravenir la norma general: ella se erige como la defensora de la honra de su abuelo. Por esta razón acepta el matrimonio que el Sr. Roque ha planeado, por evitar la vergüenza de su abuelo al perder el castillo una vez que el malvado terrateniente haga cumplir el pacto de retroventa que el anciano Marqués firmó un año atrás. De hecho, ella deja claro que, de no ser por su abuelo, no temería lo que el Sr. Roque pudiera hacerle: “¡Déjanos en nuestra pobreza; déjale que muera tranquilo; déjame a mí que cierre sus ojos, y haz después lo que quieras!” (págs. 56-57). Otro signo de rebeldía en María se muestra en el hecho de que logra imponer su “voluntad” (una voluntad forzada) sobre la de su abuelo, valiéndose del cariño que el anciano aristócrata le profesa, para conseguir que dé el visto bueno a sus nupcias con Carlos.

El tío Juan, administrador de la finca de Roque, es la “personificación de la sinceridad e ingenuidad”¹⁴³. Al igual que el resto de los campesinos del pueblo, carece de conciencia social y vive explotado y amansado por el amo de la tierra. Entregado plenamente al trabajo, no solo no ha ejercido el papel de padre con Jaime y Juana, sino

¹⁴¹ *Op. cit.*, pág. 63.

¹⁴² *The Development of Realism in Late Nineteenth-Century Spanish Drama*, Ann Arbor, Universidad de Illinois, 1975, pág. 130. Citado por Leticia McGrath, *op. cit.*, págs., 116-117.

¹⁴³ Jaime Mas Ferrer, *op. cit.*, pág. 146.

que además “a su mujer la hizo trajinar como una bestia diquiá que reventó é cansancio” (pág. 10) y a su hijo Jaime lo ponía a cavar durante todo el día. La relación entre Juan y su hijo no es muy buena: Juan cree que Jaime solo le proporciona “esgustos” (pág. 28). Ni la decisión de su hijo Jaime de marchar a la ciudad ni la actitud irreverente que manifiesta ante los señores ha sido de su agrado. Jaime sabe que para su padre él y su hermana van después del amo, y en el fondo siente lástima por él. “Tío Juan’s subservient relationship to Roque is documented throughout the drama to indicate the tragic injustice of an honorable man who is forced to serve a corrupt new member of the bourgeois”¹⁴⁴.

La pareja formada por Blas y Petra desempeña la misma función que la del gracioso o donaire de nuestro teatro barroco. Destacan por su comicidad, pragmatismo y curiosidad innata, rasgo este que permite actualizar los hechos del drama. Mientras que Blas es ocioso, Petra es diligente; de hecho, es ella quien constantemente le reprende por su gandulería. Petra actúa como la confidente de Juana, aconsejándole que no pene por Carlos y se olvide de él, ya que hay muchos más hombres en el mundo: “¡Seis [novios] he tenío yo denantes de cortejar con Blas, y me han dejao y los he dejao, y al mes, tan conformes los dos! ¿Se va uno? ¡Otro al puesto!” (pág. 42). Por lo que respecta a Blas, lo más característico es su apetito insaciable; por ejemplo, en la última escena del primer acto, en medio de la conmoción generada durante el almuerzo al descubrirse la intención de Roque de casar a su hijo con la nieta del Marqués, dice a su prometida: “Come, chica. Allá ellos. Come. Esta es la hora de ganar una cuchará de gazpacho” (pág. 38). Del mismo modo que el gracioso del Siglo de Oro suponía un desdoblamiento de su señor, Blas es un desdoblamiento irónico y humorístico del protagonista, Jaime; en este caso, la finalidad del recurso no es la de propiciar el diálogo, sino la de subrayar de una manera cómica las diferencias entre Jaime y Blas en las similitudes que este último afirma tener con el primero, ya que ambos poseen “talento, estrución” (pág. 69). A su vez, es una herramienta de denuncia social del analfabetismo extendido entre los miembros de las clases más humildes.

Por último, también es importante mencionar que a la caracterización de los personajes contribuye la utilización de los diferentes modos de hablar que estos poseen:

¹⁴⁴ “La relación de subordinación del Tío Juan a Roque es documentada a lo largo del drama para indicar la trágica injusticia de un hombre honesto que es forzado a servir a un corrupto nuevo miembro de la burguesía”. Leticia McGrath, *op. cit.*, pág., 117.

For example, there is a perceptible difference in Roque's speech and the Marqués's manner of speaking. True to his character, Roque's language is pretentious and superficial, still reflecting his years as a Farmer. The Marqués, on the other hand, uses perfect gramatical constructions and always appears collected and intelligent.¹⁴⁵

4.6. TEMÁTICA

Dos estructuras temáticas íntimamente relacionadas vertebran *El señor feudal*: una superficial, la trama amorosa; y otra profunda, la trama social. Este aspecto ha sido estudiado en *Juan José* por Jaime Mas Ferrer en el citado estudio sobre la vida y la producción del dramaturgo aragonés¹⁴⁶. Las dos tramas se desarrollan en paralelo a lo largo del drama, hasta que acaban convergiendo en el desenlace: el asesinato del señorito tirano, un desenlace que no se podría entender si suprimiéramos alguna de ellas, como explicaré más adelante. Cada estructura, a su vez, contiene una serie de temas relacionados.

La trama profunda está “caracterizada por la lucha de clases, conflicto social y justicia social”, resultado lógico de “una sociedad injusta” que retratará de un modo realista¹⁴⁷. A continuación, se analizarán los temas y las denuncias sociales que esta estructura abarca, muchos de los cuales habían sido ya abordados por Dicenta en obras anteriores.

En primer lugar, habría que mencionar la explotación de los trabajadores agrícolas. En boca de Jaime pondrá Dicenta todas las críticas sociales de *El señor feudal*. Jaime se compadece de sus vecinos: “esos infelices que trabajan como bestias para ganarse un mendrugo de pan” (pág. 69), esclavizados por los dueños de las tierras. La explotación afecta tanto a adultos como a niños, que se ven forzados a trabajar en pésimas condiciones laborales para obtener un mísero jornal con el que poder paliar el hambre. Jaime, que también fue víctima de este problema en su niñez, cuenta el sufrimiento que padecieron sus familiares durante muchas generaciones al ser tiranizados por los amos.

¹⁴⁵ “Por ejemplo, hay una diferencia perceptible entre el discurso de Roque y la forma de hablar del Marqués. Fiel a su carácter, el lenguaje de Roque es pretencioso y superficial, reflejando todavía sus años como granjero. El Marqués, por otro lado, usa perfectas construcciones gramaticales y siempre aparece sereno e inteligente”. Leticia McGrath, *ibidem*, pág., 115.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 109.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

En segundo lugar, aparece el tema de la falta de compasión de los señores. Al ascender dentro de la pirámide social, Roque olvida sus orígenes y no siente empatía con su antigua clase; es más, en vez de buscar maneras con las que mejorar la vida de los campesinos, acabará por convertirse en un dictador que insulta y trata mal a todos sus subordinados. Pero no hay que olvidar que Roque, que fue siervo antes de ser amo, también sufrió los malos tratos de su superior, el padre de María, quien, tras una disputa, le golpeó con un bastón en las costillas, haciéndolo pedazos.

Igualmente importante es la ausencia de conciencia social entre los explotados. Todos los agricultores, en especial el tío Juan, aceptan con naturalidad las duras condiciones laborales a las que son sometidos, considerándolas obligaciones inherentes a la clase en la que han nacido. Blas llega a decirle a Jaime lo que sigue: “¿Pues si esos no hacieran lo que hacen [trabajar como bestias], qué iban a hacer? ¿Son unas caballerías? ¡Como a caballerías hay que tratarlos!” (pág. 69). Los trabajadores alienados son animalizados, equiparados con el ganado, del que apenas se diferencian.

Relacionada con el primer tema social mencionado estaría la extensión del analfabetismo entre las clases sociales más humildes. Salvo Jaime, Carlos y los nobles, el resto de los habitantes del pueblo que intervienen en la obra son analfabetos. Los primeros han vencido esta lacra por diferentes motivos: Jaime, por haber tenido inquietudes intelectuales desde su niñez y haber marchado a la ciudad para labrarse un futuro distinto al que le deparaba en su aldea; Carlos, por la desahogada situación económica que ha conseguido su padre, posibilitando sus estudios en Madrid; por último, los nobles precisamente por su condición social han debido educarse con unos valores distintos a los del pueblo llano. Una de las razones del analfabetismo es la explotación a la que los agricultores estaban sometidos, impidiéndoles invertir su tiempo en otra tarea que no fuese trabajar el terreno. Hasta el propio Roque reconoce a su hijo que no sabe hablar con su elocuencia y corrección, porque no ha dispuesto de tiempo suficiente con el que instruirse. Antes de concluir este problema, me gustaría comentar un aspecto que me parece de interés. Encuentro similitudes entre dos personajes secundarios de Dicenta: Perico, de *Juan José* y Blas, de *El señor feudal*. Al igual que a ambos los une el gusto por el alcohol, del mismo modo que Perico, en la primera escena del drama, lee con dificultad el periódico, a Blas le resultará complicado hacer sencillas operaciones matemáticas y necesitará pedirle ayuda a Jaime para sumar veintinueve y nueve (escena III, acto III).

Por último, quisiera apuntar que el matrimonio aparece como una forma de ascenso y de supervivencia social. Que el terrateniente pretenda casar a su hijo con la nieta del Marqués para entroncar con la aristocracia supone “un hecho histórico; el lazo por medio del vínculo matrimonial de la burguesía y la aristocracia, uniéndose de este modo: el abolengo y el dinero”¹⁴⁸. No obstante, en *El señor feudal* el casamiento jamás llega a producirse. Este ni siquiera cuenta con el beneplácito del anciano noble, que recuerda al señor feudal que “el oro puede ser de cualquiera: el nombre, la sangre, los da Dios, y a Dios no pueden robarle los administradores por muy listos que sean” (pág. 37). De esta manera está subrayando que por mucho dinero que la burguesía acumule, jamás logrará igualarse a la nobleza.

Respecto de la trama superficial, el amor, responde a “traditional themes reminiscent of the Golden Age: honor, jealousy, and vengeance”¹⁴⁹. Juana está locamente enamorada de Carlos, por lo que, confiando en la palabra del hombre, no dudará en entregarle su honor. Sin embargo, los sentimientos verdaderos de Carlos son egoístas e interesados. Juana acaba siendo abandonada por este y, aunque primero siente celos por María, más tarde se da cuenta de que ella también es una víctima de las artimañas de los burgueses. Jaime, enterado del mal hacer del señorito, promete a su hermana que tendrá desquite. Al final se consuma la venganza, la muerte de Carlos, que, a juicio de Leticia McGrath, es un castigo que evoca a nuestro Siglo de Oro¹⁵⁰.

La concepción tradicional del amor en *El señor feudal* conduce a la imposibilidad del amor entre miembros de niveles sociales distintos. Como señala McGrath, esta idea la había explorado en dos piezas dramáticas anteriores, *El suicidio de Werther* y *Luciano*¹⁵¹. En la escena III del primer acto, Blas hablaba de los problemas que un casamiento entre desiguales traería como consecuencia:

cuando los que se cortejan no son de un igual; cuando la novia es una labradora, y el novio un señorón, suelen golverse los caminos espeñeros y los sembraos zarzales repetaos de espinas, y no ser el cura quien bendizca a los novios, sino el diablo el que se restregue las manos de gusto (pág. 14).

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 145.

¹⁴⁹ “temas tradicionales, que recuerdan al Siglo de Oro: honor, celos y venganza”. Leticia McGrath, *op. cit.*, pág. 114.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, pág. 120.

En un mundo injusto, no sería posible un enlace entre Carlos (burgués) y Juana (campesina), ni entre María (aristócrata) y Carlos, y mucho menos entre María y Jaime (proletario). Por eso Jaime le dice a su hermana en la escena XII también del acto I que, a menos que el mundo cambie, solo puede permitirse querer a la nieta del Marqués como una amiga. Juana quiere saber si el mundo hace que las personas que están enamoradas dejen de quererse algún día, a lo que el maquinista responde que “hace más, hace que no piensen en quererse” (pág. 32).

Las dos unidades temáticas, que a lo largo del drama han corrido de manera independiente, convergen en la escena final. Para Mariano de Paco, en *El señor feudal* “no se presenta una lucha de clases [...]. El choque dramático se centra en la honra [...], como sucedía en *Juan José*. Jaime da muerte a Carlos por haber deshonrado a su hermana y no por ser el hijo del amo”¹⁵². Difiero completamente de su postura, pues, a mi parecer, el asesinato de Carlos a manos del maquinista no supone solo el desquite de Juana, sino el desquite de todos los campesinos sometidos y oprimidos por la crueldad de sus amos. La injusta situación que Jaime veía en su pueblo natal y la inconformidad y el desagrado que esta le causaba alimentaron un odio dentro de él que pudo exteriorizar al descubrir que su hermana había sido deshonrada por el amo.



Fotografía de la representación de la escena IX del acto III. De izquierda a derecha, Agapito Cuevas, Emilio Thuillier y Carmen Cobaña

¹⁵² Art. cit., pág. 149.

En síntesis, la trama social no se subordina a la amorosa, al contrario que en *Juan José*. Por este motivo, creo que *El señor feudal* se adecua mejor a los principios constitutivos y a las exigencias del teatro social que su predecesora.

4.7. LOS SÍMBOLOS

Dignos de atención son los numerosos símbolos que figuran en *El señor feudal*. Joaquín Dicenta concede a determinados objetos y acciones un contenido simbólico con el que refuerza la temática social de la pieza. Debido a la escasa atención que la crítica ha prestado a esta obra, son casi nulas las referencias al simbolismo del drama. Solo he encontrado las reflexiones de Leticia McGrath, que comparto plenamente, sobre el valor de la cuba y la llave de la bodeguilla. No obstante, mi modesta interpretación amplía el número de símbolos del drama a la pareja formada por el yunque y el martillo, la empuñadura del bastón del Sr. Marqués y el gesto de no quitarse el sombrero.

La cuba que se encuentra dentro de la bodeguilla es el símbolo que preside toda la obra y viene a significar la opresión y la explotación de los trabajadores por parte de sus despiadados amos; la cuba representa, pues, el contenedor de la “sangre” de los campesinos alienados. Jaime, en la escena XII del primer acto, es el encargado de describirla: “Es inmensa: ancha, honda, fuerte, con paredes de madera y boca de hierro. Empotrada en el suelo del que apenas sale una cuarta, parece un abismo (pág. 31)”. En dicha escena, también es el maquinista quien explica el valor simbólico de este objeto, ante el que tantas veces se detuvo de pequeño para contemplarlo “con asombro y con miedo”:

Y cuando fui mayor, cuando empecé a comprender lo horrible de nuestra condición, cuando en la época del pise de la uva y el trasiego de vino, veía a mi padre, a mi abuelo, a los hermanos de mi padre, a mí mismo, hombre, mujeres, niños, todos ennegrecidos por el sol, untados de mosto, sudosos, jadeantes, con la espalda encorvada, los músculos contraídos, temblorosas las piernas y la cántara de vino sobre los lomos, llegar a aquella cuba enorme y vaciar en ella las cántaras y volver con otras y vaciarlas otra vez, sin que la cuba dijese nunca «¡basta!» siempre insaciable, con la boca abierta, como si no tuviese fondo, entonces encontraba monstruoso, inicuo, que todo aquel trabajo, que toda aquella tirantez de músculos y aquel sudor de hombres fuesen para uno solo, y aumentaba mi odio y sentía una angustia infinita, mezclada con un aborrecimiento salvaje, y me parecía

que el líquido que humeaba y burbujeaba en aquel abismo artificial, líquido de color de sangre, era la sangre de todos los míos esprimida allí, estrujada allí sin compasión, en provecho de una raza entera de propietarios (pág. 31).

Por este motivo, el final resulta muy simbólico, además de melodramático. Que Jaime asesine a Carlos en la cuba supone que el señorito ha sucumbido ante sus trabajadores, pues ahora su sangre también alimentará la cuba y se mezclará con la de ellos; así lo expresa Jaime cuando, en la penúltima escena del drama, arroja al señorito a la cuba: “¡Muere ahí! ¡Retuércete ahí, donde está estrujada la sangre de los míos! ¡Ya era hora de que hubiera un poco de sangre tuya ahí dentro!” (pág. 79). Y de este modo, “the vat no longer demands the labor of the peasants”¹⁵³.

También la llave de la bodeguilla tiene un claro valor simbólico. Con ella, Jaime encierra a Carlos en la sala, impidiendo que nadie pueda evitar su ahogamiento dentro de la cuba. “Symbolically, the key represents the possibility for a better future for the farmers; with it they can unlock the door to a new life”¹⁵⁴. Asimismo, creo que con la llave no solo se abre la puerta a una nueva esperanza, sino que, además, sirve para cerrar una etapa: la tiranía del señor feudal.



Fotografía de la última escena de la obra

Por lo que respecta a los símbolos que he podido hallar en mi estudio del drama, empezaré por la imagen a la que Jaime se había referido en una de sus intervenciones: el

¹⁵³ “la cuba ya no exigirá el trabajo de los campesinos”. Leticia McGrath, *op. cit.*, pág. 116.

¹⁵⁴ “Simbólicamente, la llave representa la posibilidad de un futuro mejor para los agricultores; con ella pueden abrir la puerta hacia una nueva vida”. *Ibidem*, pág. 116.

yunque y el martillo¹⁵⁵. Estas dos herramientas recuerdan a una célebre frase del anarquista ruso Mijaíl Bakunin: “Algún día, el yunque cansado de ser yunque, pasará a ser martillo”. El yunque es estático; el martillo, dinámico, tal y como indica Juan Eduardo Cirlot¹⁵⁶. El yunque representa al obrero alienado, mientras que el martillo al obrero revolucionario. Cuando Jaime acaba con el explotador, deja de ser un yunque para transformarse en un martillo.

La empuñadura del bastón con el que el hijo del Marqués de Atienza pegó cruelmente en las costillas al Sr. Roque, cuando este todavía era un simple criado, actúa también como símbolo. El bastón se hizo añicos como consecuencia de la agresión, pero el joven Roque decidió conservar la empuñadura porque “tenía grabada la corona de Marqués” (pág. 20). Esa corona representa el título nobiliario que posee tan solo el Marqués y su familia. Esa es la ambición y el deseo del Sr. Roque. Por eso no descansará hasta conseguirlo, hasta “que un nieto del crialo lleve en su mano, por derecho propio, el puño del bastón con que apaleó a su agüelo el hijo del señor Marqués” (pág. 21). Se trata de un imposible ya que, aunque amase un enorme caudal, la sangre la da Dios, “y a Dios no pueden robarle los administradores por muy listos que sean” (pág. 37).

Otro gesto simbólico lo encontramos en la escena X del primer acto: Jaime no quiere quitarse el sombrero ante Carlos. Es conocido por todos que quitarse el sombrero ante una persona es una manera de expresar respeto. El tío Juan quiere que su hijo sea obediente al amo, pero no lo logra porque Jaime afirma no tener amos. Es un acto que pone de manifiesto la actitud rebelde de Jaime frente a la injusta jerarquía social. Si bien, más tarde se lo quita al entrar en escena el Marqués de Atienza, pero porque “es viejo y pobre y es honrado” (pág. 33).

4.8. PROCESO GENESÍACO

Como ya expliqué antes, una práctica habitual en la forma de hacer literatura de Dicenta era que sus piezas de teatro se inspirasen en cuentos anteriores y luego sirvieran de argumentos a novelas. *El señor feudal* no constituye una excepción: el drama se basa en un cuentecillo titulado “El desquite” y será la base sobre la cual se edifique su novela

¹⁵⁵ Jaime, lleno de ira tras enterarse de que Carlos ha deshonrado a su hermana, le relata a esta con evidente desilusión cuáles eran sus sueños cuando trabajaba en la fábrica y dice: “[...] yo apretaba la herramienta y torcía el hierro con mis manos, y golpeaba el yunque con el martillo...” (pág. 62).

¹⁵⁶ *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1987, págs. 299 y 468.

Los bárbaros. Este aspecto había sido estudiado por Leticia McGrath, aunque de manera superficial. De hecho, solo le dedica una página y media¹⁵⁷.

“El desquite” apareció publicado por primera vez el 12 de junio de 1893 en la sección “Cuentos del domingo” de *La Correspondencia de España*¹⁵⁸, “later published in *De la batalla* (1913)”¹⁵⁹. El cuento narra la historia de Juan, un campesino “acostumbrado a la servidumbre, transmitida en su familia de padres a hijos”. “Trabajo y más trabajo”; así transcurría su día a día. Vivía “dedicado a la tierra de su amo; entregado a ella, sin ocuparse más que en ella”. Pero ante esa situación se sentía “satisfecho y conforme”. No obstante, algunas veces un fugaz pensamiento de rebeldía rondaba su cabeza, pensamiento que descartaba rápidamente ya que “tenía que haber pobres y ricos en el mundo”. Él viviría contento siempre que “tuviera a su mujer [Pepa] y no le faltase un pedazo de pan”. Que su mujer le sea infiel con el amo será el detonante que lo haga pasar de la pasividad a la acción¹⁶⁰. Entonces, sediento de venganza, asesinará al señorito del mismo modo que Jaime mató a Carlos: lo arrojará en la simbólica cuba, el “recipiente sombrío, alimentado por el sudor de diez generaciones de trabajadores” y morirá ahogado en “la sangre de todos los suyos”.

Como se puede ver, son muchas las similitudes entre “El desquite” y *El señor feudal*: el desarrollo de la acción en un espacio rural; idénticas reivindicaciones sociales (la explotación del campesinado); la ausencia de conciencia social entre los trabajadores agrícolas; la pérdida del honor causada por la maldad del amo; la venganza ejecutada en la cuba. Sin embargo, la complejidad de la problemática social será el principal punto de divergencia entre ambas obras. El detonante de la venganza, lo que induce a los personajes a moverse contra el amo, es el mismo en ambos casos, la pérdida del honor. En las dos obras, el honor maculado sirve de pretexto para sacar a la luz el tema social. Pero en “El desquite” la reivindicación social no alcanza la misma profundidad que en *El señor feudal*. Como hemos visto, Juan, al menos hasta el final del relato, vivía completamente domeñado y su situación le parecía incluso natural. Por el contrario, Jaime en todo momento será consciente de las injustas condiciones laborales en que viven sus familiares y conocidos y no tratará de disimular su animadversión hacia el Sr.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, págs. 113-114.

¹⁵⁸ En la primera página del periódico. A partir de ahora, de esta versión serán las citas que haga del cuento.

¹⁵⁹ Leticia McGrath, *op. cit.*, pág. 113.

¹⁶⁰ Aquí difiere de Leticia McGrath, porque en *ibidem*, afirma que Pepa ha sido violada por el capataz, y, sin embargo, en el texto se nos indica lo contrario, que fue una relación consentida: “Era natural que hubiese cedido: la comparación entre él [Juan] y su amo no podía traer otra consecuencia”. Juan, además, considera a su mujer una víctima más de las artimañas del señor.

Roque y su hijo. En este sentido, “El desquite” es similar a *Juan José*, ya que el protagonista acaba no con el cruel amo, sino con su rival amoroso. Podríamos decir que en “El desquite” lo social es un mero pretexto de lo pasional; en cambio, en *El señor feudal* ocurre al revés, lo pasional es una excusa para lo social: Jaime solo necesitaba un móvil para exteriorizar su odio hacia los explotadores de sus seres queridos, y ese móvil se lo proporcionó la hermana deshonrada. Por tanto, en *El señor feudal* la trama sentimental y la trama social se imbrican de tal modo que la venganza de Jaime no se entendería si excluyéramos alguna de las dos: Jaime desea vengar a su hermana, pero también a sus parientes explotados.

Por lo que respecta a *Los bárbaros*, la novela fue publicada por primera vez en Madrid en el año 1912¹⁶¹. Observamos la supervivencia de *El señor feudal* en personajes y situaciones de la novela. Jaime se convertirá en Manuel, el campesino que se marcha del pueblo y cuando regresa lo hace concienciado con la lucha obrera. El Sr. Roque aquí se llama don Anselmo, el dueño de las tierras, antiguo administrador de los condes, que se ha enriquecido a costa de su ruina económica. Como Roque en *El señor feudal*, su obsesión es entroncar con la aristocracia y desea tener un nieto en el que se mezcle su sangre con la de la nobleza, por eso, aprovechando la precaria situación de los condes, planea casar a su hija Julia con el hijo de la condesa viuda: “Al condesito le hace falta oro pa que reluzcan sus blasones; a mí se me ha puesto entre ceja y ceja tener blasones, pa que mi oro resulte viejo y no de nuevo cuño; pues ahí te va mi hija, condesito” (pág. 46). Los empobrecidos condes, al igual que el Marqués de Atienza y María, no tienen más opción que aceptar el matrimonio para poder seguir subsistiendo: “Hipotecaos, muy hipotecaos y muy entrampaos y muy embarrullaos, están los caudales del que va a ser mi yerno; pero si me hago cargo de ello, los repongo” (pág. 46). Al final de la novela, tendrá lugar el desquite, la venganza. Del mismo modo que Carlos deshonró a Juana, Juanito (otro hijo de D. Anselmo), gracias a las tretas de la alcahueta Bibiana, deshonró a Irene, hija de Andresón, un aldeano amigo de Manuel, provocando el levantamiento del pueblo oprimido por sus señores al grito de “pan y justicia”. A juicio de McGrath, “the major difference between *El señor feudal* and *Los bárbaros* is the depth of the revenge taken by the disgruntled peasants”¹⁶². La familia de D.

¹⁶¹ Por la editorial Renacimiento. Las escasas citas que haga sobre la novela se tomarán de esta edición, por lo que, para evitar notas a pie innecesarias, únicamente indicaré el número de la página entre paréntesis, al acabar la cita.

¹⁶² “La mayor diferencia entre *El señor feudal* y *Los bárbaros* es la profundidad de la venganza tomada por los insatisfechos campesinos”. Se encuentra en Leticia McGrath, *op. cit.*, pág. 113.

Anselmo es asesinada por completo. Él fue sepultado en un hoyo por una lluvia de trigo:

Atado por los pies y por las manos, subiéronle a un granero que se alzaba próximo a su vivienda. Abrieron hoyo en la montaña cereal y echaron al cacique en el hoyo. Tenía el trigo color de oro [...]. La lluvia de oro [...] goteó por su cara. Bajaba entonces muy despacio, en hilos minúsculos, que entraron por la boca de Anselmo; y ataponaron sus narices y oídos, y cegaron sus ojos (pág. 220).

Doña Teresa, su esposa, fue lanzada al vacío: “cogida en volandas por un tropel de hembras, fue arrojada desde un balcón” (pág. 219). Juanito y Bibiana fueron ahogados, de nuevo, en la cuba de la bodega: “A un solo y brutal empujón de cien brazos cayeron los dos cuerpos, el de la Cintera y Juanito, en la abertura enorme. El vino saltó a chorros; gritos de agonía sonaron. Luego reinó el silencio, y se oyó el hervir pausado de las burbujas en la cuba” (pág. 216). Lucas, otro de sus hijos, fue asfixiado al hacerle tragar sus títulos bancarios: “le atacaron la boca con sus pagarés y con sus escrituras de préstamo hasta que murió ahogado, asfixiado por su ejecutoria de usurero” (pág. 217). Y, por último, Julia, que murió tras ser atacada con un hacha: “María [...] alzó su arma y la descargó contra el cuello de Julia” (pág. 222).

Podemos concluir que, en esta evolución argumental, cuatro son los elementos que permanecen inalterables: la explotación del campesinado, la pérdida del honor, el desquite y la cuba. En los tres géneros —cuento, drama y novela—, los burgueses poseen la propiedad de las tierras y explotan con crueldad a los trabajadores que las cultivan; en segundo lugar, uno de esos burgueses se vale de su posición en la escala social para aprovecharse de una humilde labradora; en tercer lugar, se produce el desquite, consecuencia lógica de los continuos abusos perpetrados por los nuevos ricos contra la clase trabajadora, y, finalmente, la cuba es el simbólico recipiente en que se ejecuta la venganza, o, al menos una de ellas, en el caso de *Los bárbaros*.

5. CONCLUSIONES

En este apartado trataré de sintetizar de manera breve las principales ideas que he ido desarrollando y defendiendo a lo largo del trabajo, para así comprenderlas mejor y hacer hincapié en los aspectos más importantes.

Empezaré este recorrido refiriéndome al género al que pertenece el drama analizado. A finales del siglo XIX, uno de los nuevos géneros teatrales que empezó a

cultivarse en Europa fue el drama social, aquel que escenifica la precaria situación de la clase trabajadora con una finalidad crítica y reformista. No obstante, algunos estudiosos se han percatado de la diferencia fundamental entre la producción social española y la del resto del continente: el tema social en España siempre estuvo rodeado por una gran cantidad de elementos melodramáticos, para así satisfacer el gusto del público mayoritario. Con todo, y en contra de la opinión más generalizada, la que sostiene que el teatro social surge en nuestro país con *Juan José* (1895), de Joaquín Dicenta, hay críticos que creen que la excesiva carga melodramática y folletinesca de la obra dicentiana impediría su adscripción a esta modalidad teatral. Entonces se señala *El pan del pobre* (1894), la adaptación que llevaron a cabo José Francos Rodríguez y Félix González Llana de *Los tejedores* (1892) de Gerhart Hauptmann, como la primera composición dramática perteneciente a este género. De acuerdo con esta postura, el primer drama social de Dicenta no sería *Juan José*, sino *El señor feudal* (1896).

La variopinta personalidad de Joaquín Dicenta estuvo siempre atenta a los problemas de los más desfavorecidos. Su espíritu rebelde, su falta de disciplina y su carácter bohemio le convirtieron en un hombre comprometido con su tiempo. Esta preocupación por la cuestión social se refleja en los numerosos artículos que publicó en diversos periódicos de ideología progresista y en buena parte de su amplísima producción literaria, como podemos apreciar en *El señor feudal*, donde se denuncia la explotación del campesinado.

A la hora de elaborar la transmisión textual del drama, me ha llamado la atención el contraste entre la ingente cantidad de datos relativos a su estreno y subsiguientes representaciones y la escasez de información sobre las ediciones del drama. Respecto del estreno y las posteriores escenificaciones, si se analizan objetivamente los datos, es posible concluir que la obra gozó de gran éxito entre el público, como demuestran varios hechos: el elevado número de representaciones que tuvo hasta que estalló la Guerra Civil, su conversión en parodia apenas dos años después de su estreno (*Lo senyor del pis de dalt*, de Lluís Millà), su adaptación cinematográfica de la mano de Agustín García Carrasco (1926) y la prohibición que padeció en algunas localidades. Sin embargo, es cierto que la opinión de los críticos no resultó muy favorable. Estos alabaron las cualidades de los actores, sobre todo de Carmen Cobeña y Emilio Thuillier, pero casi unánimemente sentenciaban que *El señor feudal* era inferior a *Juan José*, que en aquel momento ya se había convertido en un mito. Pero toda comparación es odiosa: en realidad, poco tienen que ver los personajes y las situaciones de una y otra obra.

Sobre las ediciones de la obra, he constatado hasta ocho impresiones diferentes: siete en Madrid (dos en 1896 y una en 1906, 1913, 1915, 1917 y 1930) y una en Barcelona (1913).

Por lo que respecta al análisis literario de *El señor feudal*, mis primeras reflexiones son acerca de la estructura, si bien la externa no ofrece aspectos novedosos (al igual que muchos de sus otros dramas, *El señor feudal* consta de un *dramatis personae* y tres actos, divididos en escenas), la interna me ha resultado bastante más interesante, puesto que la materia dramática se reparte de una manera similar a la de los dramas de honor del Siglo de Oro: una prótasis rápida que nos presenta el conflicto, una epítasis dilatada que complica los sucesos y una catástrofe abrupta y sangrienta.

En cuanto a la unidad de acción, esta se rompe, pues dos son los núcleos temáticos del drama, como explicaré más adelante cuando sintetice los temas de la obra.

En lo referente a la unidad de tiempo, esta es violada, ya que la acción transcurre en diecisiete días (tiempo de la historia), de los cuales tan solo unas cuantas horas de tres tardes diferentes (tiempo del discurso) se dramatizan en las dos horas que debería durar aproximadamente la función de teatro (tiempo de la representación). Además, como en otras obras suyas, la acción sucede en una época contemporánea a la de la escritura, en este caso, 1896 (tiempo histórico).

Por otro lado, la unidad de lugar también se infringe, porque, aunque la acción suceda en un pueblo andaluz indeterminado, como parece indicar el modo de hablar de los personajes (aunque expliqué que esto no era un factor determinante), cada acto transcurre en un escenario diferente de dicho pueblo: un área de trabajo de la finca del señor Roque, la casa de labor de Juan y su hija, y la bodega de Roque. Observo una adecuación entre las propiedades espaciales, que poco a poco van reduciendo sus dimensiones y perdiendo claridad, y la psicología de Jaime, que ante las injusticias que ve en su entorno acabará por matar al señorito.

Aunque la cuestión de los personajes sí ha sido un aspecto estudiado por los críticos, estos han atendido fundamentalmente a Jaime y a Roque y se han olvidado de los demás. La mayoría de los personajes del drama son planos, pero Jaime, Juana y Roque constituyen una excepción, pues su evolución psicológica está bien trazada. Jaime es tal vez el que mejor está definido; posee dos personalidades: por un lado, el proletario revolucionario, con conciencia de clase y actitud crítica; por otro, el custodio de la honra femenina, descendiente del teatro barroco. Roque es el despiadado señor feudal, antiguo criado de los marqueses, que ha ido subiendo en la escala social a costa de la

ruina de los aristócratas; aspira a entroncar con la nobleza, meta que pretende conseguir con el matrimonio de su hijo Carlos y María, nieta del Marqués. Juana, hermana de Jaime, es ingenua y temperamental; cree que Carlos la ama del mismo modo que ella lo quiere a él, pero aun habiéndole entregado su honra, será abandonada por él. Carlos es dibujado como un hombre despreciable; es egoísta, mentiroso y cobarde, por eso su asesinato en la cuba será el castigo merecido por su mala conducta, lógica consecuencia de la justicia poética.

Entre los secundarios, sobresale el Marqués de Atienza, representante de la aristocracia, que no es criticada en la obra, sino la nueva burguesía sin escrúpulos representada por Roque y su hijo. María, nieta del Marqués, es un caso singular dentro del contexto del teatro social, es una mujer rebelde que no teme a Roque y que se erige como la defensora de la honra de su abuelo, papel generalmente asignado al hombre. El tío Juan, padre de Jaime y Juana, es el ejemplo del obrero sin conciencia social, que trabaja sin cesar la tierra del amo, descuidando a su propia familia. Blas y Petra representan a los graciosos o donaires del teatro barroco; sus personalidades son totalmente opuestas y sirven como introductores del humor dentro del drama.

Por lo que respecta a los temas, como adelanté antes, dos ejes temáticos sustentan el drama: uno profundo, el social, donde denuncia la explotación del campesinado, su analfabetismo, su falta de conciencia de clase y la crueldad de los nuevos ricos; y otro superficial, el amoroso y melodramático, que aborda temas del teatro áureo, como el honor (o, mejor dicho, el deshonor), los celos y la venganza. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en *Juan José*, aquí la trama social no se subordina a la amorosa, sino que ambas confluyen hacia un fin inevitable: la muerte de Carlos, embaucador de la hermana de Jaime y explotador, junto con su padre, de los trabajadores del campo.

El simbolismo de *El señor feudal* es notable. La crítica ha reparado que la cuba y la llave de la bodeguilla tienen un claro valor simbólico: la primera representa la explotación de los campesinos, pues el recipiente contiene metafóricamente la sangre de todos los trabajadores alienados, mientras que la segunda supone el medio con el que abrir la puerta a una nueva esperanza y cerrar la etapa de la tiranía del señor feudal. Pero en mi personal interpretación de la obra, he hallado otros símbolos, hasta ahora sin mencionar por la crítica: el yunque y el martillo, que representan al obrero alienado y al obrero revolucionario, respectivamente; la empuñadura del bastón con el que el hijo del Marqués golpeó a Roque cuando trabajaba como su criado se convierte en el último anhelo del señor feudal, el título nobiliario; el gesto simbólico de no quitarse el

sombrero ante los dueños de la tierra supone la rebeldía de Jaime, el obrero concienciado que no desea someterse a la injusta jerarquía social.

Por último, hay que apuntar que la materia argumental de *El señor feudal* había sido abordada antes por Dicenta en un relato titulado “El desquite” (1893) y servirá de base para componer una novela posterior, *Los bárbaros* (1912). Los elementos que sobreviven inalterables en las tres obras son los que siguen: la explotación del campesinado, la pérdida del honor, el desquite y la cuba. Esta práctica era muy frecuente en su modo de hacer literatura, lo que revela la gran solidez de las ideas del autor o su escasa capacidad imaginativa.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. FUENTES PRIMARIAS

6.1.1. Ediciones de *El señor feudal*

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa* (1.^a ed.), Madrid, Imp. de R. Velasco, 1896.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa* (2.^a ed.), Madrid, Imp. de R. Velasco, 1896.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Imp. de R. Velasco, 1906.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Barcelona, Félix Costa, 1913.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Imp. de R. Velasco, 1915.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, La Novela Corta, 1917.

——— *El señor feudal. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Prensa Moderna, 1930.

6.1.2. Reseñas y anuncios de *El señor feudal* según su aparición en la prensa

Filemón [seud. de Juan Tomás y Salvany], “Dicenta y Paso”, *El Liberal*, Madrid, 10-julio-1896, pág. 2.

ESE [seud. de Enrique Sepúlveda y Planter], “Madrid teatral”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-octubre-1896, pág. 1.

“Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 3-octubre-1896, pág. 4.

“Noticias y sucesos”, *La Justicia*, Madrid, 7-octubre-1896, pág. 2.

“Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 4-noviembre-1896, pág. 3.

“Señores cómicos”, *Militares y Paisanos*, Madrid, 15-noviembre-1896, pág. 3.

“Noticias de espectáculos”, *El País*, Madrid, 19-noviembre-1896, pág. 3.

Pepe Cobos, “Crónica”, *Militares y Paisanos*, Madrid, 29-noviembre-1896, pág. 1.

“Teatros”, *El Correo Militar*, Madrid, 1-diciembre-1896, pág. 3.

Joshemary [seud. de Eugenio Sagarzazu], “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, Madrid, 2-diciembre-1896, pág. 4.

ESE [seud. de Enrique Sepúlveda y Planter], “*El señor feudal*”, *La Correspondencia de España*, 2-diciembre-1896, pág. 1.

A. J. Pereira, “Los teatros”, *El País*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 3.

“*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 3.

Ricardo Blasco, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 2.

C. F. S., “Veladas teatrales”, *La Época*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 2.

“*El señor feudal*”, *La Iberia*, Madrid, 3-diciembre-1896, pág. 2.

“*El señor feudal*”, *La Dinastía*, Barcelona, 4-diciembre-1896, pág. 2.

Luis Taboada, “De todo un poco”, *Madrid Cómic*, Madrid, 5-diciembre-1896, pág. 2.

Eugenio Prat y Gil, “Crónica teatral”, *El Álbum Ibero Americano*, Madrid, 7-diciembre-1896, pág. 8.

Mariano de Cavia, “Acerca de *El señor feudal*”, *El Imparcial*, Madrid, 7-diciembre-1896, pág. 1.

José Yruela, “Sección postal”, *El Ateneo. Revista Decenal*, Alicante, 10-diciembre-1896, pág. 306.

Clarín [seud. de Leopoldo Alas], “Palique”, *Madrid Cómic*, Madrid, 12-diciembre-1896, pág. 3.

“Un almuerzo”, *La Época*, Madrid, 15-diciembre-1896, pág. 3

“Banquete a Dicenta”, *El País*, Madrid, 16-diciembre-1896, pág. 2.

Alejandro Sawa, “A Dicenta. Mi brindis”, *El Liberal*, 16-diciembre-1896, pág. 2.

Luis Gabaldón, “*El señor feudal*”, *Blanco y Negro*, Madrid, 19-diciembre-1896, págs. 7-8.

“Teatro de la Comedia”, *El Liberal*, Madrid, 20-diciembre-1896, pág. 5.

“Noticias de espectáculos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-diciembre-1896, pág. 2.

“Teatro de la Comedia”, *El Liberal*, Madrid, 23-diciembre-1896, pág. 2.

“*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 1-enero-1897, pág. 3.

“Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 4-enero-1897, pág. 3.

El Corresponsal, “*Juan José en Calatayud*”, *El Liberal*, Madrid, 4-enero-1897, pág. 2.

“Alicante”, *La Correspondencia Alicantina*, Alicante, 6-enero-1897, pág. 2.

“Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, Madrid, 18-enero-1897, pág. 2.

“Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 29-enero-1897, pág. 3.

José de Laserna, “Jurisdicción concejalesca”, *El Imparcial*, Madrid, 30-enero-1897, pág. 1.

Joaquín Dicenta, “Una carta de Dicenta”, *El Liberal*, Madrid, 30-enero-1897, pág. 1.

Joaquín Dicenta, “Una carta de Dicenta”, *El País*, Madrid, 30-enero-1897, pág. 1.

Filemón [seud. de Juan Tomás y Salvany], “*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 31-enero-1897, pág. 5.

“Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 1-febrero-1897, pág. 3.

“Crónica local y general”, *El Adelanto*, Salamanca, 5-febrero-1897, pág. 3.

El Corresponsal, “*El señor feudal*”, *El Liberal*, Madrid, 14-febrero-1897, pág. 5.

Mariano de Cavia, “En honor de Dicenta”, *El Imparcial*, Madrid, 24-febrero-1897, pág. 2.

“Correo de teatros”, *El Globo*, Madrid, 28-febrero-1897, pág. 3.

“Teatro Romea”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1-marzo-1897, pág. 3.

“Entre bastidores”, *El Liberal*, Madrid, 17-abril-1897, pág. 3.

“Crónica”, *El Adelantado*, Segovia, 6-mayo-1897, pág. 3.

“Teatro del Liceo”, *El Adelanto*, Salamanca, 13-junio-1897, pág. 2.

“Teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-agosto-1897, pág. 1.

“Estadística teatral”, *El Día*, Madrid, 19-septiembre-1897, pág. 3.

“Crónica”, *La Autonomía*, Reus, 13-octubre-1897, pág. 3.

“Diversiones públicas”, *La Época*, Madrid, 22-octubre-1897, pág. 3.

El Corresponsal, “*El señor feudal*”, *El País*, Madrid, 11-noviembre-1897, pág. 3.

“Noticias de espectáculos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-diciembre-1897, pág. 3.

Gabriel Alomar, “En la muerte de Jorge Ohnet”, *El Imparcial*, Madrid, 13-mayo-1918, pág. 3.

“Valencia”, *Ondas*, Madrid, 27-abril-1935, pág. 12

“Espectáculos para hoy”, *La Libertad*, Madrid, 26-mayo-1937, pág. 3.

“*El señor feudal*, de Joaquín Dicenta, en el Aula de Teatro”, *ABC*, Madrid, 20-noviembre-1963, pág. 82.

6.1.3. Otras obras consultadas de Joaquín Dicenta

—— “El desquite”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-junio-1893, pág. 1.

—— *Juan José. Drama en tres actos y en prosa*, Madrid, Florencio Fiscowich, 1895.

—— *Aurora. Libreto del drama en tres actos, original y en prosa*, Barcelona, Casa Editorial Sopena, 1902.

—— *Daniel. Drama en cuatro actos y en prosa*, Madrid, Imp. R. Velasco, 1907.

—— *Los bárbaros*, Madrid, Renacimiento, 1912.

6.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

CAMARERO GÓMEZ, Gloria (dir.), *Adaptaciones de la literatura española en el cine. Referencias y bibliografías*. Portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/pcuartonivel.jsp?conten=ficha&ficha=pelicula&nomportal=alece&id=1648>

Catálogo de obras de teatro español del siglo XX, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1987.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, “Joaquín Dicenta Benedicto”, en *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, vol. XVI, págs. 264-266.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, “Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, nº 2 (1997), págs. 13-28.

- “Galdós y el drama social”, en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, págs. 2001-2030.
- FERNÁNDEZ MUÑIZ, Iris, “La España Moderna y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español”, *Cartas Hispánicas*, nº 6 (2016), págs. 1-27.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.
- GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los dramaturgos españoles contemporáneos*, Valencia, Editorial Cervantes, 1917.
- HUERTA CALVO, Javier, PERAL VEGA, Emilio y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios, 1978.
- MAXIRIARTH [seud. de José Eugenio Hartzenbusch e Hiriart], *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos*, Madrid, Est. tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1904.
- MCGRATH, Leticia, *Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004.
- PACO DE MOYA, Mariano de, “El drama rural en España”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXX, nº 2 (1971-1972), págs. 141-170.

- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos*, Barcelona, Librería Palau, 1951, vol. IV.
- PERAL VEGA, Emilio, “Entre denuncia y melodrama: *Juan José* y el teatro social de Joaquín Dicenta”, *Revista de Literatura*, vol. LXX, nº 139 (2008), págs. 67-84.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus, 1970.
- ROGERS, P. P. y F. A. LAPUENTE, *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid, Gredos, 1977.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 14 (1989), págs. 129-140.
- RUBIO MURILLO, Juana, *La obra poética de Manuel Paso Cano (1864-1901)*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 2013.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011.
- SANCHA FERNÁNDEZ, Eugénie, *El Teatro de la Comedia de Madrid (1875-1915): su historia y reconstrucción de la cartelera*, Madrid, UNED, Tesis doctoral, 2015.
- SERVERA BAÑO, José y Patricia TRAPERO, “Sentido y estructura de *Juan José*, de Joaquín Dicenta”, *Epos. Revista de Filología*, nº 9 (1989) págs. 201-216.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

6.3. BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS DIGITALES

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:

<http://prensahistorica.mcu.es/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/>

Hemeroteca de *ABC*:

<http://www.hemeroteca.abc.es/>

Hemeroteca de *La Vanguardia*:

<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca>

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional:

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

6.4. BASES DE DATOS

Dialnet:

<https://dialnet.unirioja.es/>

ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades), Bases de datos bibliográficas del CSIC:

<http://bddoc.csic.es:8080/isoc.do>

Modern Language Association (MLA):

<https://search.proquest.com/mlaib/>

SIMÓN PALMER, M.^a del Carmen, *Bibliografía de la literatura española desde 1980*:

<https://search.proquest.com/ble/>